This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

MUSIC
ML
169
.K47
C 619,981
RESEARCH
COPY

Digitized by Google

GIFT

OF

Frederick K. Stearns

OF DETROIT

TO THE LIBRARY OF THE

UNIVERSITY OF MICHIGAN

1899

Digitized by Google

Music
ML
169
.K47

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ueber die Musik

der

neueren Griechen

nebst

freien Gedanken

über

altegyptische und altgriechische Musik.

Von

R. G. Kiesewetter.

Mit VIII Tafeln.

Leipzig, 1838.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Transfer to Music

Inhalt.

Erste Abhandlung.

Wie es gekommen, dass wir über die Musik der Chinesen, Indier, Perser, Araber u. a. m. sehr gut unterrichtet sind, und von jener unserer Nachbarn, der Griechen, bisher gar so wenig gewusst. Ein Blick auf die Literatur der neugriechischen Musik. Geschichte der neugriechischen Musik. Darstellung ihres Systemes in gedrängtem Umrisse: Gedanken über dieses System..... Seite 1—16

Zweite Abhandlung.

Ueber die Entdeckung des Hrn. Fétis an der Tonschrift der heutigen Griechen und desselben Folgerung hieraus zum Erweis der Beschaffenheit der Musik des alten Egyptens. — Gedanken über angebliche Tongeschlechter und enge Tontheilungen. — Widerlegung obiger Hypothese..... Seite 17—40

Dritte Abhandlung.

Freie Gedanken über die Musik des alten Egyptens und deren Verhältniss zur althellenischen und alexandrinisch-griechischen Musik..... Seite 41—62

Erklärung der Abbildungen altegyptischer Instrumente..... Seite 63—64

Beilagen.

Taf. I. II. III. IV. V. Zur Erklärung des musikalischen Systemes der Neugriechen.

Taf. VI. VII. VIII. Abbildungen altegyptischer Instrumente.

Digitized by Google

Digitized by Google

Erste Abhandlung.

Wie es gekommen, dass wir über die Musik der Chinesen, Indier, Perser, Araber u. A. sehr gut unterrichtet sind, und von jener unserer Nachbarn, der Griechen, bisher so wenig gewusst. Ein Blick auf die Literatur der neugriechischen Musik. Darstellung ihres Notirungs-Systemes in gedrängtem Umrisse. Gedanken über dieses System.

Die Musik der alten Griechen zu beschreiben und deren System zu erklären, sind die tüchtigsten Gelehrten seit Jahrhunderten für uns beschäftiget gewesen. Ueber die Musik und über die zum Theil aus grauer Vorzeit überlieferten musikalischen Kenntnisse einiger noch älterer asiatischer, noch blühender, seit Jahrtausenden civilisirter Völker, mit denen wir jungen Europäer in einer neueren Zeit in Berührung und Verkehr gekommen sind — ich meine Chinesen und Indier — sind wir durch die Bemühungen von Missionarien, Reisenden, dort Beamteten, Gelehrten und Sprachforschern für unser literarisches Bedürfniss genügend belehrt. — Ueber althebräische und altegyptische Musik ist mehr als ein grundgelehrtes Buch geschrieben worden, ob man auch daraus nicht grundgelehrt wird. — Mancherlei haben wir über die Musik der Araber und Perser vernommen. Die Musik der neueren Völker glauben wir schon zumal lange hinlänglich zu kennen; und selbst von jener einiger wilden oder halbwilden Völkerschaften, deren Lebensart, Sitten oder Gebräuche in neuer Zeit von Reisenden beobachtet worden sind, hat man uns in den musikalischen Zeitschriften, oder in einigen „allgemeinen“ Geschichten der Musik Nachrichten und Proben mitgetheilt, um unserer Begierde, Viel (oder von Vielen Etwas) zu wissen, genug zu thun.

Desto sonderbarer ist es, dass wir über die Musik und die musikalischen Kenntnisse eines uns nahen, uns niemals ganz fremd gewordenen, christlichen, europäischen Volkes — eines durch seine Abstammung wie durch seine neueste Geschichte, durch seine Anstrengungen, seine Selbständigkeit und seinen Rang unter den gebildeten Nationen wieder zu gewinnen, so interessant gewordenen Volkes — ich meine die Musik der neueren Griechen — am wenigsten aufgeklärt worden sind,

Digitized by Google

ja dass derselben kaum irgendwo gedacht wird. Die ältere Literatur hatte zu unserer Belehrung hierüber Nichts, die neuere nichts Befriedigendes dargeboten; die neueste schien dieselbe vollends ignoriren zu wollen. Was einige, in der Literärgeschichte bekannt gewordene ältere Schriftsteller griechischer Abkunft jemals über ihre Musik so oberflächlich, als für uns Occidentalen unverständlich berichtet, oder was unter den europäischen Gelehrten ein fanatischer Lobredner alles Griechischen von deren Vortrefflichkeit laut geträumt, konnte dem ernsten Forscher so wenig als Zeugniss wie als Quelle dienen. Das Kapitel von der Musik der Neugriechen in des grossen Vielwissers, des Jesuiten P. Kircher *Musurgia univ.* (Rom, 1650) wird jedem Leser so dunkel geblieben sein, als seinem Verfasser. Die Forschungen einiger Reisenden im verwichenen Jahrhundert, die in Ländern des griechischen (nicht unirten) Ritus sich einige Zeit aufgehalten*), oder dieselben wohl gar eigens deshalb bereist hatten**), waren nur von geringem Erfolge; was sie brachten, war ein Auszug aus den hier und da in den Händen der Geistlichen, unvollständig genug, befindlichen handschriftlichen Verzeichnissen der Charactere und Nomenclaturen ihrer Musik; kaum so viel, als man schon lange in P. Kirchers Musurgia ohnehin besass. Auf die Aussagen und Mittheilungen dieser Reisenden haben gleichwohl Burney und Forkel die spärlichen, und selbst nicht durchaus richtigen Nachrichten gegründet, die sie uns in den betreffenden Kapiteln ihrer allgem. Geschichten der Musik über jenen Gegenstand geliefert haben.***)

Unserm Zeitalter war es vorbehalten, auch über diesen unerklärten und für unerklärbar gehaltenen Gegenstand das Licht zu verbreiten, dessen derselbe nur eben fähig ist. Auch diese Aufklärung verdanken wir einem europäischen Reisenden, der freilich mit einem ganz andern Geiste und ganz anderer Vorbereitung, als jene Vorgänger, seine Untersuchungen unternahm und betrieb: Hr. *Villoteau*, einer jener verdienstvollen Gelehrten, welche den General Bonaparte, nachmaligen Kaiser Napo-

*) Sulzer, k. k. Auditor, Geschichte des transalpinischen Daciens. 3. B. Wien, 1782.

**) Abb. Martini in Venedig, der, wie Burney erzählt, die griechischen Inseln bereist hatte, in der Hoffnung, daselbst Reste von den Wundern der griechischen Musik zu finden. *Burney, Gen. Hist.* V. 2. S. 46 u. ff.

***) Das Kapitel über die mus. Notation der Neugriechen in *Burney's Gen. Hist. of Mus.* V. 2. (S. 40 u. ff. behandelt absichtlich den Gegenstand nur leicht; zwar enthält es in der Hauptsache eine richtige Ansicht davon und mitunter interessante Notizen; aber die Deutung der Zeichen, die er von dem *Abb. Martini* (als einen Auszug aus dem Traktate eines gewissen *Joannes Lampadarios*) erhalten hatte, ist irrig. — Forkels Gesch. d. Mus. 1. B. S. 444 u. ff. mit anscheinend mehr Detail, hauptsächlich auf Sulzers Nachrichten gebaut, enthält manche verdächtige Notiz, und nicht durchaus eine richtige eigene Ansicht von dem Wesen der neugriechischen Musik, besonders in Beziehung auf deren Notation. (Man vergl. G. d. M. 2. B. S. 324, wo der Verf. die Bedeutung ihrer Zeichen als bloser Intervall-Zeichen noch in Zweifel zieht, und den Neugriechen den Gebrauch derselben als Neumen nach römischer Art beimisst.)

Digitized by Google

leon, auf der denkwürdigen Expedition nach Egypten begleiteten, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, sich von der Musik und den musikalischen Theorien der verschiedenen Nationen, mit welchen er dort in Berührung kommen würde, die vollständigste Kenntniss zu verschaffen. In einer Reihe höchst schätzbarer Abhandlungen hat er nach seiner Zurückkunft, theils aus dem Schatze der an Ort und Stelle aufgesammelten Notizen, theils mit Hilfe der seltensten Manuskripte der grossen Pariser Bibliothek, die Musik (oder die musikalischen Systeme) der Egypter, Araber, Perser, Syrier, Armenier, Griechen und Juden, vollständiger als vorher geschehen, beschrieben. Ueber die Musik der (neueren) Griechen fand er schon in Egypten mehr, als die Bibliotheken in Europa ihm hätten bieten können, und er scheute nicht die Mühe noch die Langeweile, sich selbst dem Unterrichte eines in seiner Art als vollkommen gepriesenen griechischen Singmeisters zu unterziehen. Seine sämmtlichen Abhandlungen bilden einen nicht unerheblichen Theil der auf Befehl des nachmaligen Kaisers aufgelegten grossen ***Description de l'Égypte.***

Allein die Schätze von Kenntnissen der manichfaltigsten Art, welche in diesem wahrhaft grossen Werke niedergelegt sind, waren darum nicht auch ein Gemeingut der literarischen Welt; als ein Geschenk des mächtigen Herausgebers an die Fürstenhöfe und an einige altberühmte Bibliotheken gelangt, überall als ein höchst seltenes Prachtwerk mit Eifersucht bewacht, war dasselbe den Gelehrten am Orte kaum zugänglich; für alle übrigen existirte es nicht, bis die wohlverdiente Verlagshandlung ***Panckoucke*** in Paris es unternahm, davon eine Ausgabe in Oktav zu veranstalten, deren 13. und 14. Band, welche eben jene musikalischen Abhandlungen enthalten, in den Jahren 1823 und 1826 erschienen sind.

Und doch ist von ***Villoteau's*** sämmtlichen Abhandlungen aus der ***Description de l'Égypte*** nur eine (und zwar minder schätzbare), nämlich jene über die Musik der alten Egypter, in deutscher Uebersetzung erschienen; und es ist meines Wissens von allen übrigen (wenigstens in unsern, der musikalischen Kunst und Wissenschaft gewidmeten periodischen Blättern) sogar noch keine Anzeige erstattet worden.

In Betracht dessen, und in der Erwägung, dass auch die Panckouckische Ausgabe durch ihre Kostbarkeit nicht eben sehr verbreitet ist, und nur in einigen ansehnlicheren Bibliotheken zu finden sein dürfte, wäre es nach meiner Ansicht schon lange ein verdienstliches Unternehmen gewesen, die schätzbare Abhandlung ***Villoteau's*** über die Musik der neueren Griechen in einer zweckmässigen Bearbeitung (Uebersetzung und theils Auszug) unserer deutschen Literatur einzuverleiben.

In neuerer Zeit ist ein anderes, von *Villoteau's* Abhandlung in mehreren Punk-

Digitized by Google

ten abweichendes, in einigen dieselbe (obgleich nicht authentisch) ergänzendes Werk erschienen, welches sich selbst unter dem vielversprechenden Titel einer Theorie der griechischen Musik (des Kirchengesanges) ankündiget. Dasselbe ist im Jahre 1821 zu Paris bei *Rignoux*, für Konstantinopel, sehr zierlich gedruckt worden. Der vollständige Titel lautet: *Εἰσαγογὴ εἰς τὸν θεορητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς &c.* (*Isagoge*, d. i. Einleitung in die Theorie und Praxis der Kirchenmusik). Vorrede 8. S. Text 56 S. in 8vo. Der Verfasser nennt sich *Chrysanthos*, Lehrer der musikalischen Theorie. Er bietet in diesem Büchlein eine (angeblich) vereinfachte und verbesserte Theorie; da nämlich, wie wir vernehmen, in neuerer Zeit die Sänger, mehr denn vorher, das Bedürfniss gefühlt hätten, die Lehre und die Schrift zu vereinfachen, und jene auf gewisse Grundsätze zurückzuführen. Die Theorie dieses Lehrers mag zum Theil auf Tradition und Herkommen unter den griechischen Sängern beruhen, ohne Zweifel aber ist sie zum grössten Theil desselben Erfindung.

Auch dieses Werk ist bisher in Europa fast eben so unbeachtet geblieben, als die Abhandlung von *Villoteau*; die Auflage ist selbst in Konstantinopel schon lange vergriffen, und nur in wenigen Bibliotheken dürfte ein Exemplar davon zu finden sein. Indess ist dasselbe wohl auch ohnehin so beschaffen, dass es von einem in europäischer Musik erzogenen Leser nicht leicht benützt werden könnte: abgesehen von der Sprache (es ist neugriechisch) würde dasselbe, bei gänzlichem Mangel an Methode, bei dem Mangel erklärender Beispiele (wären diese auch in griechischer Tonschrift) und bei den uns ganz fremden Begriffen des Verfassers, ohne Beihilfe eines der Sache kundigen Lehrers auch in einer guten Uebersetzung noch zum grössten Theil unverständlich sein. *)

Eine Darstellung der Musik und der musikalischen Kenntnisse der Neugriechen nach *Villoteau* und *Chrysanthos*, zum Theil nach andern Quellen, befindet sich auch unter meinen Papieren, und könnte vielleicht dereinst an das Licht treten.

Gegenwärtig sei es meine beschränkte Aufgabe — nach der hier vorgängig geschehenen Anzeige der Literatur — die Geschichte des Ursprunges und der Entwickelung der neugriechischen Musik, dann in leichtem Umrisse eine Darstellung ihres merkwürdigen Systemes — unabhängig von fremder Ansicht und von unhalt-

*) Es ist mir seither ein neueres, grösseres Werk dieses *Chrysanthos* angezeigt worden: *Θεόρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς etc. παρὰ Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διῤῥαχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων.* Triest, bei Michael *Baïs* (Weiss), 1832, gr. 8. XIII. u. 222 S. Anhang LXIV Seiten. Die Ausgabe gehört nicht zu den zierlichen. Nach den Ueberschriften der Kapitel ist das System ganz jenes seiner *Isagoge*.

Digitized by Google

baren Traditionen — in Kürze zu liefern, und meine Gedanken über dieses System auszusprechen.

Die Vermuthung mag Vielen sehr natürlich scheinen, und man findet sie unter vielseitig unterrichteten Personen, selbst unter Gelehrten: dass unter den Griechen nicht alle Kenntniss der Musik ihrer Vorfahren sich verloren habe; dass in ihrem Kirchengesange noch manches Ueberbleibsel davon sich erhalten haben könne, und dass ihre musikalische Theorie manches enthalten dürfte, das selbst zum Verständniss zweifelhafter Stellen in den auf uns gekommenen Schriften der Alten dienen könne.

Einer solchen Voraussetzung widerspricht aber eben sowohl die Geschichte als die Beschaffenheit und (so weit sie uns jetzt vorliegt) die Theorie der neugriechischen Musik.

Derjenige, der sich mit dieser in der Absicht zu beschäftigen gedächte, aus ihr Schlüsse auf die Beschaffenheit der altgriechischen Musik oder zur Erklärung der alten Schriftsteller zu ziehen, würde sich (um uns eines einst von Kaiser Karl dem Grossen gebrauchten Gleichnisses zu bedienen) in dem Falle befinden, von einem sehr getrübten Rinnsale ausgehend, jene Untersuchungen zu beginnen, welche ihn zu der geglaubten reinen Quelle hinan leiten sollten: den Lauf jenes Rinnsales verfolgend, würde er sich, in eben nicht sehr weiter Entfernung, plötzlich an einem selbst nicht mehr völlig klaren Teiche befinden, dem zwar einst ein reines Wasser zugeströmt, der aber nun, aus vielen eigenen Quellen an der Stelle entstanden, sein Gewässer in einem Bache entsendet, der wieder unterweges, durch den Zufluss aus manichfaltigen Seitenquellen, sich ansehnlich bereichert, aber auch Farbe und Wesen gänzlich geändert hat. *)

Die Musik der neueren Griechen und deren System ist in keiner Beziehung mehr aus der Musik der alten Griechen herzuleiten; sie hat mit dieser (ausser etwa einigen, von dorther entlehnten Kunst-

*) *Ait pissimus rex Carolus ad suos cantores: Dicite palam, quis purior est, et quis melior, aut fons vivus aut rivuli ejus longe decurrentes? Responderunt omnes una voce, fontem velut caput et originem puriorem esse, rivulos autem ejus, quanto longius a fonte recesserint, tanto (magis) turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos. Et ait Dominus rex Carolus: Revertimini ad fontem S. Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam. (Vita Caroli M. per Monach. Engolism.* Forkel G. d. M. 2. Theil. S. 209.) — Dies sei übrigens hier nur wegen Erklärung des von mir angewendeten Gleichnisses angeführt: überhaupt will ich hier von der Beschaffenheit des Kirchengesanges der heutigen Griechen nur in Beziehung auf dessen musikalisches System sprechen.

Digitized by Google

wörtern) nichts gemein: sie ist eine, den byzantinischen Griechen durchaus ganz eigene, mittelalterliche Erfindung.

Die Musik der alten Hellenen in Tempeln und Theatern war bereits verhallt, oder nur geringe unter den Christen längst in Verachtung gesunkene Reste derselben noch irgendwo vorhanden, unter dem Volke kaum mehr als etwa das Gefühl einer natürlichen Tonfolge übrig, und nur dass etwa noch ein leidenschaftlicher Verehrer und Liebhaber musikalisch-mathematischer oder musikalisch-metaphysischer Wissenschaft sich mit griechischer Theorie — wie mit dem Versuche, eine erlöschende Sprache zu retten und wohl gar noch zu bereichern — ungekannt oder unbeachtet beschäftigte, als gegen Ende des 4. Jahrhunderts die Oberhirten der Kirche begannen, den Gesang, der in den Kirchen in mancherlei neuen Modulationen entstanden war und in den verschiedenen Gemeinden sich gar verschieden gestaltet hatte, gleichförmig anzuordnen und zu regeln. Sie waren erleuchtet genug, einzusehen, dass ein solcher Gesang höchst einfach eingerichtet sein müsse, um in der Kirche Wurzel zu fassen und verbreitet werden zu können; darum beschränkten sie ihn auf vier Tonarten, oder eigentlich auf vier Oktaven-Gattungen einer diatonischen Tonleiter, die sie aus dem altgriechischen Musik-Systeme entlehnten. *) — Dies waren die ursprünglichen vier Kirchen-Tonarten, welche nachmals S. Ambrosius, Bischof in Mailand, auch noch im 4. Jahrhundert (aus dem Orient) in die lateinische Kirche gebracht haben soll; man nannte sie damals, und noch lange: den 1. 2. 3. 4. Ton. (*Protos, deuteros, tritos, tetartos*, subaudi *echos.*) Später wurden diese Tonarten durch die Versetzung der Tonreihe in die Unterquarte erweitert: die hierdurch entstandenen Tonreihen bildeten neue Tonarten, die den Namen der Plagal-Töne oder Plagien erhielten, zur Unterscheidung von jenen älteren, die man als die Haupttöne betrachtete, und darum die authentischen (herrschenden, *kyrioi*) benannte. Im Orient bezeichnete man diese zugewachsenen Tonarten als 1. 2. 3. 4. Plagium, in der lateinischen Kirche wurde der Plagal- gleich nach seinem Haupt-Tone eingereiht; man zählte die Tonarten von 1 bis 8: die ungerade Zahl war ein authentischer, die gerade ein Plagial-Ton.

Nach diesen Tonarten wurde der Kirchengesang von dem Papste S. Gregor M. (591—604) vollends geregelt und durch die ganze Christenheit eingeführt. Sie

*) Die Gesänge der Christen, obgleich nach dem Systeme der griechischen Tonarten geregelt, waren darum nicht minder neuer, christlicher Gesang; wenn er vielleicht je zuweilen, eben in seiner Einfachheit, den Hymnen der heidnischen Vorfahren einigermassen ähnlich geworden sein sollte, so halte ich doch die Vorstellung für grundlos, als wären ganze Melodien den christlichen Texten angepasst worden, und in dem *cantus planus* „kostbare Ueberbleibsel" griechischen Tempelgesanges auf uns vererbt.

Digitized by Google

haben sich auch in der orientalischen Kirche, wenigstens dem Namen nach, bis zum heutigen Tage erhalten; obwohl sie in dem Kirchengesange der (getrennten) griechischen Kirche in anderen Verhältnissen erscheinen, und endlich ihre Bedeutung gänzlich geändert haben. Wenn die orientalischen Kirchen, wie nicht zu zweifeln, in der Liturgie schon damals manches Eigene, auch ihre eigenen Gesänge in ihren Landessprachen oder Mundarten hatten, so trugen doch diese Gesänge immer noch den Typus eines *cantus firmus*, der vielmehr aus den orientalischen Kirchen in die lateinische herüber gekommen sein musste.

In einem andern (in Beziehung auf das Dogma jedenfalls indifferenten) Punkte scheinen sich aber die Griechen sehr früh von den Lateinern unterschieden zu haben, nämlich: in dem Gebrauch eines Mittels, die Gesänge zu notiren.

War es, dass man sich durch die Unzahl der musikalischen Charactere der altgriechischen Semeiographie abschrecken liess, oder aus Abneigung gegen einen heidnischen Gebrauch: die Buchstaben als Tonzeichen für liturgische Gesänge wurden nie, weder in der lateinischen noch in der griechischen Kirche eingeführt, obgleich sie vor allen damals versuchten Tonschriften unfehlbar den Vorzug verdient hätten. Es ist noch nirgends ein mit Buchstaben notirtes altes Gesangbuch oder Fragment aufgefunden, und kein alter Schriftsteller ist noch citirt worden, der den Gebrauch der Buchstaben in jenen Perioden zur Notirung der Kirchengesänge bestätigte.

In der lateinischen Kirche findet man überhaupt erst spät die Spur einer Notation; man sollte fast glauben, es habe vor P. Gregor M. eine solche gar nicht bestanden, und es seien die liturgischen Gesänge in den Seminarien der Kleriker nur nach Gehör und Gedächtniss überliefert worden. Das älteste Ueberbleibsel eines notirten lateinischen Kirchengesanges ist sogar erst aus dem 8. Jahrhundert, nämlich das von P. Hadrian dem Ersten an Karl den Grossen gesendete Antiphonar, welches sich in der altberühmten Bibliothek des Stiftes S. Gallen befindet. Es soll dieses Exemplar dem Muster-Exemplare S. Gregors vollkommen nachgebildet sein; es ist mit der *nota romana* oder den sogenannten Neumen notirt; nämlich mit Punkten und Häkchen in verschiedenen Richtungen (noch ohne Querlinie), welche das Auf- oder Absteigen der Stimme andeuten. *)

*) Von diesem Antiphonar habe ich Nachricht gegeben in der allgem. mus. Zeitung von Leipzig, Jahrg. 1828, No. 25 u. ff. Ein Kodex der Werke Guido des Aretiners in der k. Bibliothek zu Paris, No. 7211., aus dem 11. Jahrh., enthält unter den bekannten *Regulae rhytmicae* dieses alten Autors sechs Verse, welche in dem von dem Fürstabte Gerbert herausgegebenen Traktate sich nicht befinden, und worin ausdrücklich gesagt wird, dass das vom P. Gregor nach Calabrien geschickte Antiphonar mit Neumen geschrieben gewesen:

Digitized by Google

Allerdings war diese Tonschrift damals noch wenig deutlich, und mit Mängeln behaftet; allein sie beruhte schon auf der glücklich erfassten Idee, dem Leser das Steigen oder Fallen der Stimme durch die höhere oder tiefere Stellung und durch die Richtung des Zeichens zu versinnlichen. Diese Tonschrift war, eben weil sie auf einem naturgemässen Grunde beruhte, einer grossen Verbesserung fähig; aus ihr ist in der Folgezeit, durch Anwendung von Linien und Vereinzelung der Punkte, das bewundernswürdige Gewebe unserer heutigen Notenschrift ausgebildet worden. *)

— — — — — — — —
Suo loco ne ponatur cum necesse fuerit.
Ita sane procurandum sit antiphonarium
per Apulienses cunctos et vicinos Calabros,
quibus tales misit neumas per Paulum Gregorius:
At nos miseri canentes frustra toto tempore
sacros libros meditare penitus omisimus,
quibus Deus summus bonus loquitur hominibus.
Quibus autem etc.

Wollte man Bedenken tragen, Guido als Zeugen für das so viel frühere Faktum anzuerkennen, so läge in diesen Versen doch der Beweis, dass man zur Zeit, als das Werk entstand (oder geschrieben wurde), noch dafür hielt, dass zu P. Gregors M. Zeit die Neumen, nicht die Buchstaben, in den liturgischen Büchern gebräuchlich waren. Dass aber unter Neumen nicht etwa (in einem ausgedehnteren Sinne) auch die Buchstaben zu verstehen seien, geht aus andern Stellen der sogenannten *Regulae rhytmicae* allzu deutlich hervor.

*) Hr. *Fétis* hat in der *Biographie universelle des musiciens* (*Paris*, 1838) und eigentlich in einem derselben vorgesetzten *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, zuerst die Behauptung aufgestellt: die römische Kirche habe die Neumen von den Longobarden angenommen. Seinen Gewährsmann hat er uns nicht genannt; aber auch einen solchen müssten wir einer strengen Prüfung unterwerfen. Als die Longobarden, denen sich einige andere eben so barbarische Stämme anschlossen, im J. 568 in Italien eindrangen, und sich besonders in Oberitalien festsetzten, waren sie grösstentheils noch Heiden, wenige, durch orientalische Geistliche bekehrt, der arianischen Irrlehre zugethan. Ihr dritter König in der Reihe, Autharis, war der erste, der ein Christ wurde, freilich ein Arianer (586). Für Civilisation empfänglicher, als die meisten damals wandernden Völkerstämme, erhielten die Longobarden deren erste Strahlen doch erst in ihrem neuen Wohnsitze, nachdem sie sich mit den Besiegten vermengt und von diesen Sprache und Schrift angenommen hatten, wozu mehr als eine Generation erforderlich angenommen werden muss. Den Oberhäuptern der Kirche waren sie immer ein Gräuel, schon als Arianer; mehr noch wegen der Gewaltthätigkeiten und Räubereien, denen das Kirchengut unaufhörlich von ihnen ausgesetzt war. Die Bemühungen, sie zum Glauben der römischen Kirche zu bekehren, und auf diesem Wege ihren Räubereien ein Ziel zu setzen, waren von sehr zweifelhaftem, immer nicht ausdauerndem Erfolge: auf einen katholischen König folgten meist wieder Arianer, und jener verfuhr mit der Kirche nicht glimpflicher, als diese. Mit geringen Stillständen dauerte dieser Zustand, bis auf dringendes Bitten des Papstes Karl der Grosse intervenirte, und dem Reiche der Longobarden (776) ein Ende machte. — Und von den Longobarden sollte die römische Kirche jene Notation angenommen haben, die, so weit die Nachrichten zurückreichen, unter dem Namen der *nota romana* bekannt war? Fürwahr, es spricht kein denkbarer Grund der Wahrscheinlichkeit für eine solche Behauptung. — Man mag longobardische Neumen vorweisen; es gab bekanntlich auch eine longobardische Schrift, aber das lateinische Alphabet haben die Longobarden darum nicht erfunden.

Digitized by Google

Die griechisch-orientalische Kirche war früh in dem Besitze einer Notazion: Burney fand die ältesten ihm zu Gesichte gekommenen liturgischen Bücher doch schon mit einigen sparsam angebrachten Akzenten notirt, womit freilich nicht viel mehr als eine Art von Kollekten-Gesang oder Leserei ausgedrückt gewesen sein konnte. In den Büchern aus dem 7., 8. und 9. Jahrhundert fand aber derselbe schon musikalische Zeichen, deren er 14 aufgezeichnet und in seiner Gesch. d. M. zur Ansicht mitgetheilt hat, deren Bedeutung jedoch heut zu Tag die Griechen nicht mehr kennen.

Eine von dieser wieder völlig verschiedene neue Art der Notazion bei den Griechen kommt, ohne dass der Zeitpunkt des Entstehens mit Bestimmtheit angegeben werden könnte, in späteren Büchern, und zwar im 13. Jahrh., zum Vorschein; obgleich darüber kaum ein Zweifel obwalten kann, dass diese Notazion früher, vielleicht schon einige Jahrhunderte vorher, ersonnen und ausgebildet worden war.

Eine Tonschrift wie jene ältere mit ihren 14 Zeichen (welche sich nicht, wie etwa die Note, durch Linien- oder Schlüssel vervielfältigten), konnte in die Länge den scharfsinnigen Griechen nicht genügen, zumal wenn sie zu dem Versuche gelangt waren, eine Art Elementar-Theorie zu gründen, deren Bedürfniss erst damals recht fühlbar wurde, als, nach der im 9. Jahrh. erfolgten (im 11. Jahrh. förmlich ausgesprochenen) Trennung von der lateinischen Kirche, eine neue Liturgie eingeführt wurde, worin die Geistlichen ungemein viel und vielerlei zu singen hatten, und in den hiefür erdachten Gesängen Fälle vorkamen, für welche in jener allzubeschränkten älteren Tonschrift nicht vorgesehen war. Es war eben in dieser und der zunächst folgenden Periode, dass jene Gesänge entstanden, welche noch heut zu Tage im Gebrauche sind: eine fast unglaubliche Zahl von Hymnoden (Poeten und Melodiker) that sich damals hervor, ihre Namen sind gewöhnlich auch noch in den Gesangbüchern angezeigt; die bekanntesten darunter sind: Joannes Lampadarios, Manuel Chrysaphe, Joseph und Joannes Kukuzele, Demetrius Radestos, Poletikos, Joannes Laskaris, Georgios Stauropulos, Arsenius Monachus, Elias Chrysaphe, Theodulos, Gerasimos, Ageleanos, Anthimos, Rachialos, Clemens Monachus, Agiorotos;*) und nur mitunter erscheinen Gesänge, welche noch dem h. Joannes Damascenus aus dem 8. Jahrhundert zugeschrieben werden.

Eine neue Tonschrift that nunmehr der griechischen Kirche Noth. Die Neumen der Lateiner, welche damals doch schon, durch Hilfe eingeführter Linien,

*) Forkel G. d. M. 2. B. S. 322. nach *Hawkins*. In einem alten Gesangbuche der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfr. d. öst. Kaiserstaates in Wien finde ich auch noch einen Xenos Korona, Joa. Klada, Const. Magula und Angelus Gregorios.

Digitized by Google

bedeutende Verbesserungen erhalten hatten, war man nicht aufgelegt anzunehmen; die alte griechische Theorie, aus welcher sich wohl eine brauchbare Notazion hätte abziehen lassen, war den Geistlichen nicht bekannt, oder nicht anziehend genug, um in dieselbe einzudringen. Es musste ein neues System geschaffen werden. So verfiel man denn auf eine, in ihrer Art einzige, wirklich sinnreiche, der Grund-Idee nach durchaus originelle Notazion: sie sollte nämlich, mit einem konvenzionellen Zeichen, dem Sänger anzeigen: ob er im gleichen Tone fortfahren, oder ob und wie viel Tonstufen er (von dem Tone, den er eben gesungen, oder von dem ihm gegebenen Anfangstone) hinauf oder herabsteigen müsse.

Wie diese Erfindung ausgeführt worden, zeigen die Lehrbücher der sogenannten Papadiken *). Ein solches Papadike gibt *Villoteau* in wörtlicher Uebersetzung, mit beigefügten erklärenden Beispielen in unserer Notenschrift und nützlichen Anmerkungen, nebst einem Anhange von Regeln, welche in den Papadiken mangeln, und die er im mündlichen Unterrichte von seinem griechischen Singmeister in Kairo erhielt; dann einem Anhange über die Tonarten, nach einem dort an sich gebrachten neueren Original-Traktate v. J. 1695; endlich mit einem Anhange notirter Beispiele, welche zugleich die Manier des Vortrages zeigen.

An diesem Orte mag es genügen, das System der neugriechischen Tonschrift in seinem allgemeinsten Umrisse zu betrachten.

Die Tonzeichen sowohl als diejenigen Zeichen, die sich auf den Vortrag beziehen, stehen über den Textworten. (Linien gibt es in dieser Tonschrift nicht.)

Das sogenannte *Ison* ist das Zeichen der Gleichheit; es ist der Ton, von dem man ausgeht; im Zusammenhange zeigt es an, dass man im gleichen Tone fortsingt.

Eigentliche Tonzeichen oder vielmehr Intervall-Zeichen, welche nämlich eine Modulazion der Stimme anzeigen, sind 8 aufsteigende und 6 absteigende.

Von den 8 aufsteigenden deuten 6 das Aufsteigen um eine Stufe an, eines lässt die Stimme um 2, und eines um 4 Stufen steigen.

Von den 6 absteigenden deuten 2 auf ein Herabsteigen um eine Stufe, 3 um 2 Stufen, eines um 4 Stufen.

Die Gestalt dieser Tonschriftzeichen und deren Bedeutung, so wie deren zum Theil sonderbare Nomenklatur zeigt die Taf. I. a.

Von diesen aufsteigenden und absteigenden Tonzeichen sind einige Körper,

*) Das Wort ist zusammengesetzt aus Papa, der Geistliche, und Dike, die Regel, und bedeutet also so viel, als: Inbegriff der Regeln für den Gesang der Geistlichen.

Digitized by Google

andere Geister. (Zwei derselben sind weder Körper noch Geist.) Diese Klassifikazion dient in Beziehung auf die Verbindung der Tonzeichen: es können nämlich die meisten jener Tonzeichen nicht allein angewendet werden, sondern ein Geist zugleich mit einem Körper, oder ein Körper mit einem Geist; von zweien zugleich erscheinenden verbundenen Tonzeichen ist also immer nur eines das giltige, das andere bedeutunglos: die Regeln hiefür sind streng vorgeschrieben.

Da die angeführten (einfachen) Tonzeichen, wie dem Leser gleich aufgefallen sein musste, nur für wenige Intervalle ausreichen, so werden alle übrigen Intervalle durch verschiedene und mannigfaltige Zusammensetzungen zweier oder mehrer einfachen Tonzeichen ausgedrückt. Diese Zusammensetzungen sind so zahlreich, dass für manches Intervall dem Schreiber bis 20 Bezeichnungen zur Auswahl gegeben sind. Man muss sie ganz dem Gedächtnisse anvertrauen, indem allgemein giltige Bestimmungen in Hinsicht auf die Stellung der Zeichen (wie z. B. in der Stellung der römischen Zahlen) nirgends angezeigt, noch herauszufinden sind. (Einige Beisp. Taf. I. b.)

Ausser den eigentlichen (einfachen oder zusammengesetzten) Tonzeichen gibt es eine bedeutende Zahl von Zeichen, welche man die grossen Zeichen, auch wohl die stummen Zeichen, oder die grossen Hypostasen (Wesenheiten) nennt. (Taf. II.) Die Papadiken zeigen, mit den sonderbarsten Namen, deren gegen 40 an. Sie werden theils unter, theils über die Tonzeichen gesetzt, zum Theil mit rother Farbe geschrieben, und sollen theils eine Art von Zeitmass (längeres oder kürzeres Verweilen auf dem Tone), theils gewisse Verzierungen (Manieren) andeuten. Die Papadiken geben aber hierüber gar keine Erklärung; daher die Kenntniss ihrer Bedeutung im langen Verlauf der Jahrhunderte verloren gegangen ist, und in der Auslegung, d. i. in der Ausübung, unter den Sängern grosse Willkür unterläuft. *)

Hierzu kommen dann noch die meistens sehr verwickelten Zeichen der Kirchen-Tonarten, ihres Wechsels, und gewisser in denselben enthaltenen Tonfolgen. (Taf. III. a. und Taf. IV.)

Es wäre keine leichte Aufgabe, die Zahl sämmtlicher Zeichen zu bestimmen, und ich bin der Meinung, dass es schwerer sein muss, in der griechischen Kirche ein vollkommener Sänger zu werden, als es in der lateinischen vor Guido von Arezzo der Fall gewesen sein soll.

*) Den Papadiken zufolge müssten einige derselben auch die *Cheironomeia* und die *Akolutheia* anzeigen, d. h. Geberde und Zeremonie, worauf einige Bemerkungen zu deuten scheinen. Der Singmeister zu Kairo erklärt, mit sehr wenigen Ausnahmen, alle Hypostasen als Gesang-Manieren; was sicherlich nicht die Absicht der Erfinder und ersten Lehrer gewesen sein kann.

Digitized by Google

Taf. V. folgt noch ein Beispiel eines Satzes über die erste Tonart aus *Villoteau's* Abhandlung, dergleichen in den Papadiken über die acht Kirchen-Töne vorkommen. Statt Textes dienen in den Singschulen die Nomenklaturen der darin vorkommenden „grossen Hypostasen." Man ersieht in diesem Beispiele zugleich die Manier des Vortrages in unseren Noten ausgedrückt.

Das System von Chrysanthos, einem Reformator, (von der Kirche nicht angenommen, für profane Musik aber ohnehin nicht anwendbar) ist im Wesentlichen jenes der Papadiken; wenig vereinfacht durch Beseitigung einiger Tonzeichen und „Hypostasen," dafür desto mehr verwickelt durch neu projektirte Mensural- und unzählige andere Zeichen, und noch mehr durch den Versuch, ein (sein sollendes) enharmonisches und chromatisches Tongeschlecht einzuführen. (!)

Die Beschaffenheit des, einem europäischen Musikkundigen sehr sonderbar erscheinenden Notirungs-Systemes der getrennten griechischen Kirche, insbesondere die Mannigfaltigkeit und das Willkürliche der Regeln, worauf dasselbe beruht; die Unzahl von Zeichen zur Bezeichnung einer und derselben Sache; die häufige Anwendung ganz bedeutungloser Zeichen; die Einmengung von Zeichen, die nicht zum Wesen des Gesanges gehören, sondern die Art des Vortrages, ja sogar der Stimmbildung in der Kehle, mitunter endlich auch Geberde und Zeremonie vorschreiben sollten; — Alles deutet darauf hin, dass Gesänge und Notirungs-Arten in verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten, und von verschiedenen Personen versucht worden sind; und dass auf diese Art jene Varianten entstanden sind, welche, aus Achtung für die Autorität der Urheber (Poeten nennt sie das Papadike), von den späteren Sammlern und Verfassern der Lehrbücher (Papadiken) als giltig angenommen und einbezogen worden sind. *)

So war im Verlauf der Periode zwischen dem 10. und 13. Jahrhundert diejenige ganz sonderbare Tonschrift, mit ihrer noch viel sonderbareren Nomenklatur, entstanden und ausgebildet worden, welche in den Traktaten eines *Joannes Kuku-*

*) Die Tradizion bezeichnet als den Erfinder des heute noch üblichen Systems der Griechen den h. Johann von Damaskus, einen gelehrten und frommen Mönch des 8. Jahrh. In den Dienst des sarazenischen Fürsten zu Damaskus als dessen Geheimschreiber gezogen, hatte er das Unglück, eine ihm fälschlich angeschuldete Verrätherei mit dem Verluste einer Hand zu büssen, worauf er sich in ein Kloster zurückzog, in welchem er im Jahre 762 sein Leben beschloss. Man darf wohl annehmen, dass er sich um den Kirchengesang seiner Zeit verdient gemacht habe: auch werden ihm mehrere, noch jetzt übliche Gesänge (Melodien) zugeschrieben; aber das dermalige System ist das Werk einer späteren Zeit. Auch scheint es, dass derselbe, selbst für seine Zeit, in diesem Fache Nichts erfunden oder eingeführt habe, wenn es richtig ist, was Burney berichtet, dass man die Notazion des 7. Jahrh. im 9. noch unverändert findet.

Digitized by Google

zele *), *Joannes Lampadarios* (und vielleicht einiger Andern) im 13. Jahrh. beschrieben ist; dieselbe, welche alle Schriftsteller der späteren Zeit anzeigen; die P. Kircher in der Musurgia nach seiner gewohnten zuversichtlichen Weise zu lehren vorgibt; die Sulzer und Abbate Martini zu ihrer Zeit vorgefunden; die *Villoteau* unter den Griechen in Kairo studirt hat; die in der griechischen Kirche seit wenigstens sechs Jahrhunderten aufrecht erhalten wird. **)

Die Regeln dieser Musik und jener Tonschrift, mit welcher die liturgischen Bücher der getrennten griechischen Kirche geschrieben werden, sind es, die den Inbegriff der (obwohl auch unter ihrer Geistlichkeit nicht sehr verbreiteten, und meistens nur in beschränktem Umfange vorhandenen) musikalischen Kenntnisse der Neugriechen ausmachen.

Diese Kenntnisse sind aber auch nur der Geistlichkeit vorbehalten, und werden nur von der Kirche gepflegt; — die profanen Gesänge, die Volkslieder, leben frei und regellos in dem Munde des Volkes, welches solche zu überliefern, oder die neu entstehenden aufzunehmen, des Vehikels einer Notazion wie jene, und überhaupt irgend einer Kunst-Theorie vor der Hand nicht bedarf.

Ob eine Theorie, wie jene der alten Papadiken, und deren Notazion, wie

*) Ein Exemplar von dem Traktate des *Joannes Kukuzele* aus dem 13. Jahrh. befindet sich in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, davon in der *Revue musicale* v. J. 1837 (Nr. 3. S. 95) als von einer Merkwürdigkeit gesprochen wird. Die kais. Hofbibliothek in Wien besitzt drei sehr interessante alte Codices von diesem Werk. Ein Exemplar besass einst auch die Bibliothek des Stiftes S. Blasien im Schwarzwalde, welches der hochverdiente Fürstabt Martin Gerbert als Beilage zu seinem grossen Geschichtswerke *De cantu et musica sacra, Tab.* 8. im Facsimile mitgetheilt hat. Die ansehnliche Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates in Wien besitzt davon eine aus dem unleserlichen mittelalterlichen Charakter in literarische Schrift übergeschriebene Copia mit beigefügter lateinischer Uebersetzung. — Bei dieser Gelegenheit finde ich nicht überflüssig zu bemerken, dass das Gerbertische Facsimile (an dem bezeichneten Orte) kein Fragment ist, wie Forkel (Allgem. Literatur d. M. S. 99) vermeint: es ist ein ganzer, in sich abgeschlossener Traktat; alle Papadiken sind (mit geringen Varianten) demselben nachgebildet, und enthalten eben auch nicht mehr.

**) In der russisch-griechischen Kirche jedoch ist gegen Ende des 17. und im Anfange des 18. Jahrh. eine neue Liturgie eingeführt worden, mit welcher zugleich die moderne Notenschrift und selbst ein figurirter Gesang aufkam. Für den Hof und für reichere Kirchen oder Kapellen sind nachmals selbst mehrstimmige Chöre komponirt worden. Die Bibliothek der mehrgedachten Gesellschaft der Musikfr. in Wien besitzt, aus der Munifizenz eines erlauchten Ehrenmitgliedes — Ihrer kais. Hoheit der Grossfürstin Maria Paulowna, Grossherzogin von Sachsen-Weimar — die Sammlung der älteren und neueren russischen Kirchengesänge in zwei grossen Prachtbänden. — Auch die Ruthenen (Reussen, gewöhnlich Rusniaken genannt), griechische Christen, die sich in ihrer Liturgie der altillyrischen (verschollenen) Kirchensprache bedienen, haben bei sich die Note, obgleich verschnörkelt, eingeführt. Eine Probe ihrer Schrift gibt Gerbert *De cantu et mus. sacra, T.* 3. p. 58 u. 262. — Die Geschichte der in Russland nicht ohne Widerstand bewerkstelligten Reform der Liturgie findet man in dem Werke: *The greek Church in Russia etc. by Platon late Metropolitan of Moscow. Translated etc. by Robert Pinkerton. Edinburgh* 1814.

Digitized by Google

wir sie jetzt durch *Villoteau* kennen, und wie sie hier im Umrisse gezeigt worden, von je her ein geschicktes Vehikel gewesen, die Tausende von Geistlichen des griechischen Ritus, die über einen grossen Theil des Erdbodens zerstreut leben, für den Kirchengesang zu bilden; *) — ob man diesen durch ihren Beruf achtbaren Männern, deren viele, um sich und ihre Familie zu ernähren, sich auf manche harte Beschäftigung verlegen müssen, vollends eine Theorie empfehlen könnte, welche, wie jene des genannten Reformers Chrysanthos, ihren wenig gebildeten und wenig geschonten rauhen Organen sogar Drittel- und Viertel-Töne und noch ganz andere Bruchtheile (7/12, 13/12, 2/3, 3/4, 1 1/4, 1 1/3, 1 2/3, 1 3/4, u. d. gl.) zumuthete: **) — darüber werden bei uns die Meinungen wohl nicht getheilt sein, so wenig als darüber: ob auf der Grundlage der von den Byzantinern ersonnenen Theorie, und deren Notirung, jene Ausbildung der Musik jemals möglich geworden wäre, welche die Kunst und die Wissenschaft auf der Grundlage der in der lateinischen Kirche entstandenen Tonschrift im europäischen Abendlande erreichen konnte und erreicht hat.

Gewiss ist es, dass jenes System, auch in der beschränkten Anwendung auf eintönigen Kirchengesang, an und für sich höchstens einer Vereinfachung, nicht aber einer reellen Verbesserung fähig wäre, und dass alle nach Chrysanthos noch etwa auftretende Reformatoren, auf der Grundlage des Papadike, nicht glücklicher sein werden, als dieser. Man würde kaum begreifen, wie ein so sonderbar verwickeltes System habe entstehen können, erinnerte man sich nicht, wie sehr es eben den geistreichen Griechen schon im Alterthum eigen gewesen, das Einfache auf höchst sinnreiche Weise, durch Unterscheidungen, Zeichen und Namen zu vervielfältigen: wovon eben die Theorien der althellenischen Musik das denkwürdigste Beispiel geben; und man sieht aus dem Beispiele Meister Chrysanthos, dass auch die Neueren, selbst da, wo sie, in der Erkenntniss der aus solchem Ueberflusse entstehenden Gebrechen, eine Reform versuchen, jene Eigenthümlichkeit ihres Volkes nicht verläugnen können. ***)

---

*) Schon Sulzer (a. a. O.) versichert, dass es unter den griechischen Geistlichen wenige gibt, die auch nur den zehnten Theil ihrer Zeichen kennen. Die Tonzeichen sind dort allenfalls zu erfragen, aber an den weitaus meisten Orten werden die Gesänge (wie meistens wohl auch unter der lateinischen Geistlichkeit) nach dem Gehör gelehrt und gelernt.

**) Ein Mehreres über die Tonleitern Meister Chrysanthos in der gleich folgenden Abhandlung.

***) Vor Allem wohl hätte man zur Verbesserung des Systemes des Papadike, falls man es nicht lieber ganz aufgeben wollte, auf eine Vermehrung sinnen sollen, nämlich auf die Einführung eigener Zeichen für jedes Intervall, und zudem mit der Unterscheidung des kleinen, grossen und übermässigen Intervalles: eine Unterscheidung, die in der Tonschrift der Neugriechen bisher gar nicht berücksichtigt worden ist. Es versteht

Digitized by Google

Wundern könnte man sich, dass das System der Papadiken mit seiner höchst mühsamen, immer unzuverlässigen, kaum je zur Geläufigkeit des Lesens zu bringenden Tonschrift sich so lange, und seit wenigstens sechs oder sieben Jahrhunderten ohne eine wesentliche Aenderung *) im Gebrauch hat erhalten können, indess in eben dieser langen Periode im europäischen Abendlande das System der Notenschrift ausgebildet worden, die musikalische Kunst in Theorie und Ausübung einen bewundernswürdigen Grad von Vollkommenheit schon lange erreicht hat, und die römische Kirche, obgleich Neuerungen aus Grundsatz abhold, nicht nur zuerst die Pflegerin der neuen Kunst geworden war, sondern auch allmälig alle Verbesserungen, ja selbst alle Pracht derselben in ihren Ritus aufgenommen hat.

Es scheint nicht, dass man sich jenen Stillstand in der griechisch-orientalischen Kirche eben aus der Beharrlichkeit auf Althergebrachtem erklären müsse: hat ja doch dieselbe (wie oben gezeigt worden) seit der Zeit S. Johanns von Damaskus schon ein Mal eine Reform vorgenommen; und endlich hängt die Art, die Gesänge zu notiren und zu lehren, mit dem Dogma so wenig als mit dem Ritus zusammen. Mit mehrerem Grunde mag darum jenes Stillstehen den Umständen zuzuschreiben sein, in welchen die griechischen Völkerschaften in diesem langen Zeitraume, unter dem Joch eines selbst aller Zivilisazion abholden Volkes lebend, dem Einflusse der mittlerweile hoch gestiegenen europäischen Bildung entrückt waren. Gegenwärtig, wo die alte Hellas nach einem glorreichen Kampfe ihre Selbständigkeit wieder errungen hat und, in den Völkerbund der europäischen Staaten eingetreten, unter einer wohlwollenden, die Wissenschaften und Künste fördernden Regierung zu neuem Flor erblüht, wird auch die musikalische Kunst dort unter den Gebildeten Eingang finden, und allmälig auf das Volk ihren mildernden Einfluss üben. Und so ist kaum zu zweifeln, dass nicht auch dort, über kurz oder lang — wie in der russisch-griechischen Kirche schon vor länger als einem Jahrhundert geschehen — an die Stelle der Papadiken und jener höchst beschwerlichen und unzweckmässigen Charaktere der Kukuzelen und Lampadarien, das einfachere, leicht fassliche, daher für die Erzielung eines gleichförmigen und edlen Gesanges ohne Vergleich

---

sich, dass auch diese Vermehrung eine Vereinfachung gewesen sein würde, indem dadurch nicht weniger als anderthalb hundert Zusammensetzungen entbehrlich geworden wären, deren Kenntniss das Papadike voraussetzt.

*) Kleine Varianten in der Bildung der Charaktere — dergleichen auch in Schrift und Druck der Sprachen im Verlauf der Jahrhunderte sich ergeben — selbst Varianten in der Zusammensetzung der Tonzeichen und in manchen Nebenzeichen — können nicht als wesentlich in Betracht kommen; auch ist es aus der Verfassung und den Verhältnissen der griechischen Kirche erklärbar, dass in derselben jene Einheit der Gebräuche kaum bestehen kann, welche die römisch-katholische Kirche charakterisirt.

Digitized by Google

zweckmässigere System der heutigen europäischen Musik mit seiner, jedem Bedürfnisse leicht anzupassenden Notenschrift werde aufgenommen werden. *)

*) Es scheint, dass die Unzulänglichkeit und die Unanwendbarkeit des Papadike zur Bildung von Kirchensängern in neuerer Zeit an vielen Orten schon lebhaft gefühlt, und wirklich manches Neue versucht wird; selbst der Versuch des ehrwürdigen Chrysanthos (obwohl ein verfehlter) scheint von dem Bedürfniss eines Bessern eingegeben gewesen zu sein. Man hat mir einen Bezirk genannt, in welchem schon jetzt unsere Noten (und sogar Gesänge für mehrere Stimmen) gestattet werden: und von einem andern Orte, wo man sich, auf meine Nachfrage nach dem Systeme, zu dem Papadike bekannt hat, ist mir eine notirte Probe zu Handen gekommen, worin nicht die Intervallzeichen jenes Systems, sondern neue, wirkliche Tonzeichen (nicht Noten) gebraucht sind. Die Einführung der Noten auf Linien könnte jetzt die, in der Kirche jeder Konfession erwünschliche Einheit erhalten und befestigen.

Digitized by Google

Zweite Abhandlung.

Ueber die Entdeckung des Hrn. Fétis an der Tonschrift der heutigen Griechen, und desselben Folgerung hieraus zum Erweis der Beschaffenheit der Musik des alten Egyptens. — Gedanken über angebliche Tongeschlechter und enge Tontheilungen. — Widerlegung obiger Hypothese.

Wenn man unter den Laien im Fache musikalischer Gelehrtheit die Meinung gewöhnlich antrifft, es müsse die Musik der neueren Griechen (der Kirchengesang und dessen System) aus jener der alten Griechen hervorgegangen sein, so kann dies Niemand Wunder nehmen: die Vermuthung, als solche, ist, obschon irrig, doch dem Scheine nach sehr natürlich. Findet man die gleiche Meinung bei einem sonst achtbaren musikalischen Literaten, so denke man, er habe eben keinen Beruf, noch eine besondere Aufforderung, vielleicht selbst nicht die Hilfsmittel gehabt, das bisher fast völlig ungekannte oder nur sehr verworren dargestellte System dieser Musik und deren Gesänge — beides Produkte des Erfindungsgeistes griechischer Geistlichen im Mittelalter — einer ernstlichen Untersuchung zu unterziehen.

Bemerkenswerth aber ist es, wenn ein Schriftsteller, musikalischer Historiograph *ex professo*, der von neuer, wie von alter griechischer Musik nach billigem Verhältnisse Kenntniss genommen haben muss, der sich auch von der totalen Verschiedenheit ihrer Systeme wirklich überzeugt hat, den Ursprung der neueren, sogar ausser ihrem Heimathlande, unter ganz fremden Völkern gefunden haben will; eine solche Behauptung, ohne Zweifel mit Gründen unterstützt, verdient unsere besondere Beachtung, und ist einer näheren Prüfung werth.

Herr *Fétis*, in der kürzlich erschienenen *Biographie universelle des musiciens*, und eigentlich in einem, dem ersten Bande (Paris, 1835) vorgesetzten *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, will die Entdeckung gemacht haben: dass die griechische Kirche ihr musikalisches System von den Kopten angenommen habe, und dass uns in ihrem Gesange die (verlorene) Musik des alten Egyptens vollständig überliefert sei.

Digitized by Google

Ich irre vielleicht nicht, wenn ich annehme, dass jeder Freund belehrender musikalischer Lektüre Alles, was aus der Feder dieses geistreichen Schriftstellers kommt, mit Antheil und Vergnügen liest, selbst dann, wenn der Leser, (was nicht selten wohl der Fall sein mag) desselben Behauptungen nicht beistimmen zu können meint. Ich glaube daher, meinem Leser etwas Angenehmes zu erweisen, wenn ich ihm hier, aus jener vermuthlich nur noch wenig bei uns bekannten (meines Wissens in Deutschland nicht übersetzten) Abhandlung das betreffende Fragment, mit des Verfassers eigenen Worten in einem getreuen Auszuge, dem Wesen nach vollständig, mittheile; worüber ich nachmals meine Meinung auszusprechen gedenke.

Nachdem Hr. *Fétis* im Eingange mit ziemlich vielem Detail dargestellt, was von der Musik der Chinesen, Indier, Hebräer, Egypter und Araber in bekannten Werken zerstreut vorkommt, fährt er also fort:

„Wenn ich über die Instrumente Egyptens, Judäa's und Arabiens mich weitläufig erklärt habe, so geschah es, weil ich nur dieses Mittel hatte, dasjenige begreiflich zu machen, was mir über das allgemeine System der Musik der Völker, welche jene Länder bewohnt haben oder noch bewohnen, zu sagen erübriget. Alle diese Instrumente sind mit einer grossen Zahl von Saiten bezogen; sie deuten also auf den gewohnten Gebrauch einer ausgedehnten Tonleiter, und wahrscheinlich auch kleinerer Intervalle, als diejenigen sind, in welche die Tonleiter der Europäer getheilt wird. *) Dieser Zug ist charakteristisch in der Musik des Orients, und besonders in jener der Egypter und der Araber. **) Demnach vermögen wir nur durch

---

*) Unter den Instrumenten mit einer grossen Zahl von Saiten können hier nur die Harfen gemeint sein, welche von neueren Reisenden in Tempeln oder Grabmälern des alten Egyptens an den Wänden abgebildet gefunden worden sind. Sie waren aber ganz allein den Egyptern eigen; die andern orientalischen Völker kannten nicht die Harfe, sondern die guitarre- oder lauteähnlichen Instrumente, nämlich Instrumente mit einem Griffbrette, welche (je nach der Behandlung, die man dabei eben voraussetzen mag) bei einer geringen Zahl der Saiten allenfalls auch einer nach Verhältniss ausgedehnten Tonleiter fähig waren: solche Instrumente sind bei den Indianern die Vina, bei den Arabern das *E-aoud* (*Leuto*, die Laute). Die Harfe ist bei diesen Völkern auch jetzt noch nicht eingeführt. (Man sehe W. Jones Abhandl. über die Musik der Indier, (Araber, Perser und Chinesen), übersetzt und mit Anmerk. von F. H. v. Dalberg.) — Meine Meinung aber, dass die Harfe auch unter den Egyptern, bei denen sie einst heimathlich gewesen, in deren letzter Periode nicht mehr üblich, ja vermuthlich nicht mehr gekannt war, gedenke ich an einem andern Orte zu begründen.

**) Die profane (Volks-) Musik der heutigen Bewohner Egyptens kann wohl keine andere sein, als entweder arabische Musik oder heimisches Unkraut. Ob an jener noch etwas Antikes ist, wer vermöchte es zu untersuchen? Die Theorie derselben ist jedenfalls neueren Ursprungs; sie datirt sich ohne Zweifel aus der Kalifenzeit, wenn nicht aus einer noch späteren: sehr sinnreich in ihrer Art erdacht und ausgeführt, unterscheidet sie sich auch wesentlich von allen bekannten älteren oder neueren Theorien. Der Gesang der Araber selbst, (nach den von *Villoteau* mitgetheilten Proben) scheint sich jedoch ziemlich emanzipirt, und von jener Theorie wenig an sich zu haben; es wäre denn, dass vielleicht die „gelehrteren" Sänger unter den Arabern den ge-

Digitized by Google

Muthmassung zu einer annähernden Kenntniss des einstmaligen Zustandes dieser Musik zu gelangen. Unter der grossen Menge von Ueberbleibseln, welche unsere neuesten Durchsuchungen Egyptens uns in die Hände geliefert haben, hat sich unglücklicher Weise auch nicht einmal ein Fragment einer Schrift, welche die Musik zum Gegenstand hätte, vorgefunden; allein es ist so viel Analogie zwischen der Gestalt der alten Instrumente und dem gegenwärtigen Zustande der Musik auf dem vom Nil bewässerten Landstriche, dass es vielleicht nicht Vermessenheit ist, zu sagen, dass das alte System in dem neuen fortlebt.“

„In der Mitte Egyptens lebt ein Volksstamm, das unglückliche und fast ungekannte Ueberbleibsel der einstmaligen Bewohner des Landes: es ist dies der unter dem Namen der Kopten bekannte Stamm. In seiner Sprache hat man neulich die Sprache der alten Egypter wieder gefunden, und man ist mit Hilfe der Elemente, die man aus derselben geschöpft, in den Stand gesetzt worden, die auf Papyrusrollen mit demotischer (populärer) Schrift geschriebenen Urkunden zu erklären; obgleich diese Schrift in ihren Zeichen von jener der Kopten wesentlich verschieden ist, deren Aehnlichkeit vielmehr mit jener der griechischen Sprache auffallend ist. Wenn nun diese ursprünglich egyptische Völkerschaft nach so vielen Jahrhunderten ihre angestammte Sprache erhalten hat, trotz der Vermischung mit fremden Völkerschaften und deren lange gedauerter Herrschaft, ist es nicht zu vermuthen, dass eben jenes Volk auch das System seiner antiken Musik erhalten habe? Freilich handelt es sich hier um eine blose Muthmassung *(conjecture)*, allein ich hoffe, derselben durch die nachfolgenden Bemerkungen einiges Gewicht zu geben.“

„Wer irgend den Orient bereist und Gelegenheit gehabt hat, eine von arabischen Sängern ausgeführte Musik zu hören, oder wer dem Gottesdienste in den Klöstern der griechischen Christen beigewohnt hat, oder in den Kirchen der Kopten, oder in den Synagogen der Juden; wer endlich, in Ermangelung des Selbsthörens, das Werk des Herrn *Villoteau* über den dermaligen Zustand der Musik in Egypten mit Aufmerksamkeit gelesen hat, wird ohne Zweifel die Unzahl der Verzierungen bemerkt haben, womit die heiligen sowohl als die profanen Gesänge dieser Völker überladen sind. Diese Gesänge begreifen insgemein eine ausgedehnte Tonleiter, und lassen die Stimme mit Schnelligkeit von der Tiefe in

---

lehrten Fremden jezuweilen ein Hinauf- und Herabziehen der Stimme als eine Transition durch alle möglichen chromatischen und enharmonischen Intervalle zum Besten geben. M. s. W. Jones Abhandlung bei Dalberg S. 118 u. ff., wo dieses Verfahren genau so beschrieben ist, welches „einem Europäer zwar unerträglich, einer der wesentlichsten Reize des arabischen Gesanges“ sein soll.

Digitized by Google

die Höhe, und von der Höhe in die Tiefe sich bewegen; was auf den ersten Blick, und abgesehen von der Beschaffenheit der Tonart und der Theilung der Intervalle in der Leiter, der orientalischen Musik einen für das Ohr eines Europäers ganz fremdartigen und unterscheidenden Charakter gibt.“

„— — — — — Aus dem beständigen Gebrauch eines verzierten Gesanges ist, als eine gebieterische Nothwendigkeit, bei den orientalischen Völkern ein System musikalischer Notazion entstanden, das von jenem bei den Völkern im Abendlande im Alterthum üblich gewesenen eben so wohl, als von jenem der neueren durchaus verschieden ist. — — — — Eine solche Musik bedarf weniger solcher Zeichen, welche einzelne Töne auszudrücken bestimmt sind, als vielmehr einer Notazion zur Bezeichnung einer Verbindung von Tönen. — — — — — Und dies ist es, was man bei den griechischen Mönchen in Egypten, Syrien und Palästina, bei den Armeniern und bei den orientalischen Juden wahrnimmt.“ *)

„*Ich bitte den Leser, mir hier seine ganze Aufmerksamkeit zu schenken: es handelt sich um eine historische Thatsache von grosser Wichtigkeit, die ich entdeckt zu haben glaube,* und wegen welcher ich in Widerspruch zu gerathen meine, nicht nur mit Allem, was seit Jahrhunderten über diese Materie geschrieben worden, sondern selbst mit den Ueberlieferungen in der ganzen griechischen Kirche, im Morgen- und im Abendlande.“

„S. Johann von Damaskus, einer der Väter der Kirche, der im achten Jahrhunderte lebte, wird in der ganzen griechisch-orientalischen Kirche als der Wiederhersteller des Kirchengesanges, und als der Autor einer grossen Zahl von Hymnen angesehen, welche noch jetzt gesungen werden. Doch war es nicht genug, ihm diesen Antheil von Ruhm zuzugestehen, der ihm in solcher Beziehung zu gebühren scheint; mehrere Schriftsteller haben auch angenommen, er sei der Erfinder jener sonderbaren Notazion, welche bei den griechisch-orientalischen Christen im Gebrauch ist. — — — — — Eben darum, dass für die griechische Kirche eine Notazion für Tongruppen eine Nothwendigkeit war, ist es aber nicht wahrscheinlich, dass diese Notazion erst im achten Jahrhundert entstanden sei, noch dass es ein griechischer Mönch gewesen, der solche erfunden habe. *Ich zweifle gar nicht, dass solche dem alten Egypten eigen gewesen;* und als Bürgen für meine Meinung habe ich die Aehnlichkeit der Zeichen dieser Notazion, welche fälschlich dem h. Johann von Damaskus zuge-

*) Das System der Araber zeigt jedoch nur einfache, den Ton für jede Tonleiter genau bestimmende Zeichen, darin allein mit der altgriechischen übereinkommend.

Digitized by Google

schrieben wird, mit jener der demotischen (populären) Schrift der alten Egypter. Diese Aehnlichkeit ist den Nachforschungen aller Geschichtschreiber der Musik entgangen, sie ist so merkwürdig, dass ich hier davon einige Proben geben will.“

„— —•— — Der Ton, von welchem man im Gesang ausgeht — — — — erscheint mit einem Zeichen, das man *Ison* nennt. Nun ist dieses Zeichen vollkommen ähnlich einem Zeichen der demotischen Schrift des alten Egyptens, welches dem Delta der Griechen entspricht. Das Zeichen *Oligon*, welches das Steigen um eine Stufe vom *Ison* ausgehend, anzeigt, ist einer der Charaktere des Buchstabens *n* in der demotischen Schrift —“ (u. s. w. Es folgen mehrere Beispiele.)

„Diese verschiedenen Zeichen (neugriechische Tonzeichen) werden auf mehrfache Weise mit einander verbunden, oder, wie es in den Papadiken (Lehrbüchern des Kirchengesanges) lautet, sie werden zusammengesetzt, um noch andere Fortschreitungen der Stimme auszudrücken.*) Die Vervielfältigung der zusammengesetzten Zeichen, um ein und dasselbe Fortschreiten oder Intervall anzuzeigen, ist nur eine scheinbare (?): jede dieser Zusammensetzungen zeigt eine andere Art von Verzierung an, die dem Haupt-Intervall beigefügt wird; bald ist es ein Stückchen von Triller, bald ein Schleppen des Tones mit einem gewissen Zittern, welches man nur in dem Gesange der griechischen Geistlichen, der Armenier und der Juden findet. Diese Unterschiede hat Herr *Villoteau* in seinem sonst vortrefflichen Werke über die Musik der griechischen Kirche nicht aufgefasst; sie sind aber deutlich (?) erklärt worden von Herrn Chrysanthos aus Madyton, Lehrer der griechischen Musik in Konstantinopel, im 3. Kapitel seiner *Isagoge* (Einleitung) in die Theorie und Praxis der Kirchenmusik, wie auch in dem 7. Kapitel desselben Werkes.“ **)

---

*) Die Notazion der griechischen Geistlichen hat nämlich (wie wir oben S. 10 und Taf. I. gesehen haben), eigene Zeichen nur für Intervalle von 1, 2 und 4 Stufen, auf- und absteigend; Intervalle von 3, 5, 6, 7, 8 oder mehr Stufen werden durch Zusammensetzungen zweier oder mehrerer jener einfachen Zeichen angezeigt. Diese Zusammensetzungen sind fast unzählig, zu beliebiger Auswahl, sogar für solche Intervalle, wofür eigene einfache Zeichen schon ohnehin vorhanden wären.

**) Die Erfindung des Herrn Chrysanthos, welcher einen Versuch gemacht, der Menge offenbar überflüssigen Zeichen einen (nach seiner Meinung) vernünftigen Sinn zu unterschieben, und wenigstens denjenigen, die er beizubehalten für gut fand, irgend eine Bestimmung zuzuweisen, war freilich dem verdienstvollen *Villoteau* noch unbekannt, der 23 Jahre früher die griechische Musik unter der Leitung eines tüchtigen Meisters zu Kairo studirt hatte. Die Papadiken lassen von solchen Unterscheidungen nichts vermuthen. Ueber die Beschaffenheit der *Isagoge* hinsichtlich der Methode und des Styles beziehe ich mich übrigens auf meine vorhergegangene Abhandlung, und wünsche demjenigen, der jene klar und deutlich findet, zu seinem Scharfsinne Glück.

Digitized by Google

Die Uebereinstimmung derjenigen Zeichen, welche in der griechischen Kirchenmusik als Zeitmass der Töne dienen,*) und welche man die grossen Zeichen, auch stumme Zeichen oder grosse Hypostasen nennt, mit Charakteren der demotischen Schrift der alten Egypter ist nicht minder bemerkenswerth.“ (Es folgen einige Beispiele.)

„Nach dieser summarischen Analyse des Notirungs-Systemes des griechischen Kirchengesanges, und nach der Vergleichung der Zeichen mit jener der demotischen Schrift der alten Egypter, bleibt wohl noch ein Zweifel übrig, ob jene Notazion die dieses alten Volkes, und dass S. Johann von Damaskus deren Erfinder gewesen? — — — Uebrigens, wenn es erwiesen ist, dass S. Johann v. D. die Zeichen des griechischen Kirchengesanges nicht erfunden, welche Wahrscheinlichkeit spricht wohl dafür, dass im achten Jahrhundert, wo das alte demotische Alphabet Egyptens verschwunden war, um dem koptischen, von dem griechischen abgeleiteten Alphabete Platz zu machen — welche Wahrscheinlichkeit, sage ich, spricht wohl dafür, dass er absichtlich in einer längst vergessenen Schrift die Zeichen einer Notazion aufgesucht hätte, die damals unbekannt gewesen wäre? Kein Zweifel, meines Bedünkens, dass diese Notazion sich erhalten hatte, und dass sie lange vor seiner (S. Johanns) Zeit in den griechischen Kirchengesang eingeführt worden war.“

„*Und man bemerke die Wichtigkeit der Entdeckung dieser alten Notazion: daraus, dass dieselbe nur auf eine mit Läufen der Stimme und Verzierungen überhäufte Musik anwendbar ist, folgt nothwendig, dass die heutige Musik der griechischen Kirche, und jene einiger afrikanischen Völker, uns eine vollständige Idee davon gewähren, was die alte Musik Egyptens einst gewesen.* Die griechischen Geistlichen, die Kopten, die Ethiopier, die Armenier, die Juden (!) durchlaufen in ihren geistlichen Gesängen mit Schnelligkeit einen grossen Umfang von Tönen. Dies trifft nun mit den Instrumenten zusammen, welche man auf den Monumenten des alten Egyptens erblickt. Die ganze Musik von Afrika und einem Theil Asiens nimmt von diesem Alterthum seinen Ursprung, und hat dessen Charakter beibehalten. Man

*) Auch über die Bedeutung der grossen Hypostasen beziehe ich mich auf die vorhergegangene Abhandlung S. 11 u. f. Von den 40 der alten Papadiken hat Chrysanthos nur 7 beibehalten; dagegen will er für Zeitmass neue Bezeichnungen eingeführt haben, deren Bedürfniss die alten Papadiken kaum geahnet hatten; seine Zeitmessung ist aber etwas ganz anderes, als unsere Takt-Eintheilung, oder als die Mensur der europäischen Musiker des 14. oder 15. Jahrhunderts, aus welcher unser heutiges Mensural-System hervorgegangen ist; sie ist nichts weniger als arithmetisch gedacht: der Metronom wäre darauf durchaus nicht anzuwenden.

Digitized by Google

höre den arabischen Gesang, den Gesang der Fakhirs, die Weise, welche, von der Höhe der Minarets ertönend, die Moslim zusammenruft: immer ist es dasselbe System von Akzentuazion und Vokalisazion; ein System, das sich in seinem primitiven Charakter noch behauptet und diesen alten Ländern anzukleben scheint.“

„*Man wird im weiteren Verfolg sehen, wie die Kreuzfahrer*, ihre eigene noch rohe und wilde Musik vergessend, *aus Syrien und Palästina in unser Europa jene neue Kunst übergebracht haben, welche für die Ohren so verführerisch ist, und welches die Wirkungen waren, die aus deren Einführung in die Gesänge der lateinischen Kirche und in die Gesänge der Trouvèren hervorgegangen sind.*“ *)

Die Hypothese, welche Hr. *Fétis* in dem hier mitgetheilten Fragmente über neugriechische und altegyptische Musik entwickelt hat — oder, wie er sich ausdrückt, die historische Thatsache, die er in Beziehung auf den ersteren Gegenstand entdeckt zu haben versichert, ist so anziehend als neu, und sie verdiente, in Betracht der wichtigen Folgerung, die er daraus abziehen zu müssen glaubte, ganz jenen Aufwand von Gelehrsamkeit und Scharfsinn, mit welchem er sie gegen sehr mögliche Einwendungen zu behaupten mit besonderem Anliegen beflissen gewesen ist.

Nicht unvorbereitet indess, soviel es zumal das System der neugriechischen Musik betrifft, einen Gegenstand, mit welchem ich sehr zufälliger Weise eben vor Erscheinung des *Résumé philosophique* mich viel beschäftiget hatte, finde ich in mir den Beruf, die Thesis aufzunehmen; und es will mir meine angewöhnte historische Gewissenhaftigkeit nicht gestatten, meine Bedenken und Zweifel, ja vielmehr meine, von jener des Herrn *Fétis* durchaus abweichende Meinung zu verschweigen. Die Wichtigkeit der von demselben dort mitgetheilten Notizen und desselben scharfsinniges Raisonnement verpflichten mich zu einer mit Sorgfalt abgefassten und selbst ausführlichen Widerlegung, welche, wenn vielleicht nicht durch die Streitfrage selbst, so doch durch manche nothwendig einzubeziehende Bemerkung

---

*) Wie für diese völlig neue Ansicht des Entwickelungsganges unserer europäischen Musik der Beweis geführt wird, wolle man in dem Werke des Hrn. Fétis selbst, welches zwar nur der Vorläufer einer verheissenen vollständigen Geschichte der Musik sein soll, nachlesen, da meine heutige Aufgabe sich so weit nicht erstreckt. In den Gesängen der Troubadours und der nachgefolgten Trouvèren kann ich so wenig als in der Musik der lateinischen Kirche seit der Periode der Kreuzzüge etwas entdecken, das diese ganz sonderbare Vorstellung im Mindesten rechtfertigen könnte. Der französische Déchant, gegen welchen Papst Johann 22. im J. 1322 eine Bulle erliess, war eine Ausartung von ganz anderer Natur und eine einheimische Erfindung. *Vitia discuntur sine magistro.*

Digitized by Google

von allgemeinerem Interesse die Aufmerksamkeit des Lesers, wie ich hoffe, auf eine nicht unangenehme Weise für ein halbes Stündchen beschäftigen soll.

Vor Allem sei erinnert, dass die Nachrichten, die man von der Musik des alten Egyptens bis jetzt empfangen hat, so geringfügig sind, dass es immer noch ganz unmöglich war, sich von der Beschaffenheit derselben irgend eine nur halbwegs deutliche, ja nur irgend eine Vorstellung zu machen; und dies um so weniger, als wir nicht einmal von einer etwanigen Theorie egyptischer Musik etwas zu vernehmen bekommen haben; so wie auch von einer Poesie der Egypter, und von dem Rhythmus oder der Euphonie ihre Sprache zu keiner Zeit etwas gemeldet worden ist. *)

Herr *Fétis* meint nun, dass die in unserer neueren Zeit auf den Monumenten Egyptens abgebildet gefundenen Instrumente uns jetzt von der alten Musik dieses Landes eine Vorstellung gestatten, indem die grosse Zahl ihrer Saiten auf den Gebrauch einer ausgedehnten Tonleiter, wahrscheinlich auch mit kleineren (Viertel- oder Drittel-) Ton-Intervallen, und auf einen von mancherlei Verzierungen, Gruppen, Läufen und Sprüngen strotzenden Gesang, wie solcher den Völkern im Orient durchaus (und auch den heutigen Griechen) eigen sei, schliessen lassen.

Es scheint mir nicht überflüssig, zuvörderst diejenige Musik im alten Egypten, welche Hr. *F.* gemeint haben kann, genauer zu bezeichnen.

Villoteau, in seiner Abhandlung über die Musik der alten Egypter,

---

*) Wir sind über altegyptische Musik noch viel weniger aufgeklärt worden, als über altgriechische, über deren System wenigstens uns ein Dutzend Traktate oder Fragmente aus der Griechenzeit übrig geblieben sind, mit deren Erklärung ungefähr zweihundert Kommentatoren sich für uns beschäftiget haben. Leider nur, dass deren voluminösester, Pater Martini, in seiner *Storia della musica* (nämlich der alten, d. i. *per excellentiam* der griechischen Musik) in drei Folio-Bänden, endlich an mehr als einer Stelle (Taf. II. p. 256, 262 u. anderw.) treuherzig gestanden hat, dass wir uns nach allen dem von derselben immer noch keine Vorstellung machen können, indem wir uns von den Ideen unserer Musik nicht loszureissen vermögen. Um so verzeihlicher wird nach diesem Geständnisse unsere Schwergläubigkeit, wenn man uns — wie noch Hr. F. im Jahr 1833 in seinem philosophischen *Résumé* — ganz im Ernst erzählt: welchergestalt einst ein Cytharöde (Terpander) in Lazedämon einen gefährlichen Volkstumult (*émeute*) mit seinem Gesang und der Cyther dämpft; oder wie ein, durch einen Flötenspieler mittelst der phrygischen Tonart zu Mordbrennerei aufgereizter Mensch, durch den Uebergang des Flötenspielers zur dorischen Tonart und dem spondäischen Rhythmus lammfromm gemacht wird; u. dgl. m. — Die Wirkung der Gesänge des Cytharisten Timotheus bei dem Gelage des mazedonischen Helden haben wir uns, zur Noth natürlich, als die Wirkung von Wein-, Sieges- und Liebesrausch erklärt; sehr gern hätten wir uns eben so natürlich auch die Erbauung von Theben erklären lassen, allein wir haben das höchst schätzbare Werk: *Fabii Paulini Hebdomades de numero septenario Libri septem* (Venedig, 1589), worin nicht weniger als sieben verschiedene Arten gezeigt werden, wie Orpheus bei dem Bau von Theben mit dem Klang der Lyra wirklich (im wörtlichen Sinne) die Steine herbeiziehen konnte, (*Lyra sono vere potuerit saxa trahere*) — zu unserm siebenfachen Bedauern nicht auffinden können. (M. s. Forkels allg. Liter. S. 70.)

Digitized by Google

nimmt zwei Haupt-Perioden derselben an. Die Musik der älteren Periode, welche *Villoteau* als die Blüthezeit der egyptischen Musik ansieht, soll eben diejenige sein, welche aus Egypten zu den Griechen gebracht worden: Philosophen und Geschichtschreiber haben sich von je her in deren Lobe ergossen. Sie musste aber in Griechenland auch nicht mehr zu finden gewesen sein, als der weise Plato, der die griechische Musik selbst sehr wohl kannte, sich über jene in Egypten mit der höchsten Bewunderung, auf Kosten der Musik seines Landes, aussprach. Nach seiner Darstellung musste ihr Charakter erhabene Einfachheit gewesen sein. — Diese Periode, ohne dass deren Anfang bezeichnet worden wäre, reicht (nach *Villoteau*) bis zur Besitznahme Egyptens durch den mazedonischen Alexander. *) Von da an, und eigentlich mit der Dynastie der Ptolemäer, beginnt, nach *Villoteau*, für Egypten die Periode einer neueren Musik, welche (demselben zufolge) aus Asien und theils von den griechischen Inseln dahin gebracht worden, und mit welcher die vieltönigen und vielsaitigen Instrumente und ein freierer üppiger Gesang aufgekommen sein soll. **) Diese Periode wird von demselben Schriftsteller als die des Verfalles jener alten, den Göttern und den Weisen wohlgefälligen Musik bezeichnet. ***)

Die von *Villoteau* gemeinte neuere Musik unter den Ptolemäern (der zweiten Periode) war aber — auch nach eben desselben Darstellung — keine egyptische, sondern die in ein fremdes Klima verpflanzte griechische; selbst griechischer Herkunft, hatten die Ptolemäer griechische Kunst und Wissenschaft in das Land gezogen und ausschliessend begünstiget; die Alexanders-Stadt zeichnete sich durch Gelehrsamkeit auch im Fache der Musik aus, am Hofe und unter den Grossen war griechische Sitte überall herrschend. Jene „vieltönigen und vielsaitigen" Instrumente, welche *Villoteau* am betreffenden Orte aufzählt, sind daher eben auch nur die damals unter den Griechen gebräuchlichen Flöten oder Tibien, jene Lyren, Kytharen u. d. gl., deren Umfang sich um diese Zeit zu erweitern angefangen hatte, und worunter ohne Zweifel eines oder das andere, eben unter den Griechen in Egypten, nur vermehrt oder verbessert und dann neu benannt worden war. †)

---

*) 322 Jahre vor Christi Geburt.

**) Von den auf den ältesten Monumenten Egyptens gefundenen Abbildungen „vielsaitiger und vieltöniger Instrumente" egyptischer Vorzeit musste also *Villoteau*, als er den angeführten Traktat schrieb, noch keine Kenntniss gehabt haben.

***) Die Dynastie der Ptolemäer begann mit Ptolemäus Lagi, 319 Jahre, und erlosch mit der berühmten Kleopatra, 32 Jahre vor Chr. Geb. Egypten ward eine römische Provinz.

†) Die am reichsten besaiteten Instrumente, das Epigonium mit 40, das Symikon mit 35 Saiten, über deren Figur und Einrichtung übrigens nichts Näheres angezeigt ist, fallen sogar nicht mehr in die Periode der Ptolemäer;

Digitized by Google

Wie nun aber auch in dieser Periode die neue Musik in Egypten getrieben worden, und obgleich jetzt eine grössere Freiheit der Kunst auch den Eingeborenen, wenigstens in den Umgebungen des Hofes und der Grossen, gestattet gewesen sein musste, so hat man doch keine Anzeige, dass die Egypter darin irgend etwas geleistet hätten; nur dass in der Flöte (Schnabel-Pfeife) die Alexandriner — Griechen oder Abkömmlinge griechischer Ansiedler — sich hervorgethan haben sollen. Die einheimische egyptische Musik, im Kultus wie unter der Nazion, war jener eingebrachten fremden nicht gewichen; bewährte Schriftsteller, die Egypten sogar schon unter der Herrschaft der Römer sahen, Diodor von Sizilien und Strabo, fanden jene heimische Musik noch im Gange.

Wenn nun Hr. *Fétis* unter der Musik des alten Egyptens doch wohl die von Plato gemeinte egyptische (nicht die griechische der Ptolemäer) verstanden haben muss, so ist es offenbar, dass ein solcher Gesang, wie jener leichtfertige und bunte, welchen Hr. *F.* den (alten und neuen) Völkern des Orients zuschreibt, und den er auch als schon bei den alten Egyptern heimisch voraussetzt, weder der Vorstellung, die man sich von jenem einfach erhabenen, den Göttern und den Weisen wohlgefälligen Gesange billig machen darf, noch dem Bilde, das man sich von einem ernsten und tiefsinnigen Egypter zu machen gewohnt ist, entsprechen würde. Ein solcher Gesang kann unter den gegebenen Voraussetzungen jener des alten Egyptens nicht gewesen sein.

Sofern aber Hr. *F.* von den Instrumenten, und zwar von der grossen Zahl ihrer Saiten, auf eine ausgedehnte Tonleiter der Stimme im Gesang und auf eine üppig verbrämte Modulazion der Sänger schliessen will, so können wir (jetzt auch abgesehen von den Zeugnissen der alten Schriftsteller) in seine Folgerung schon darum wieder nicht einstimmen, weil den Instrumenten natürlich mehr Freiheit der Bewegung, als der menschlichen Stimme, zugetraut werden darf, und diejenigen Leute, die einmal dahin gelangt waren, solche Instrumente (nämlich jene Harfen)

---

der Erfinder, Epigonus, aus der Stadt Ambrakia in Epirus, lebte in der Zeit Kaiser Nero's, in der Mitte des 1. Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung. Ueberhaupt kommen die häufigen neuen Namen von Instrumenten nur erst bei den egyptisch- (römisch-) griechischen Skriptoren des 2. und 3. Jahrhunderts vor. (Julius Pollux, Athenäus.) Die „Cinquecentisten" aber (wie die Italiener die Männer des 16. Jahrhunderts nennen) und noch spätere Kommentatoren haben das Inventar der Griechen in ihrer Freigebigkeit sogar noch mit den hebräischen Instrumenten bereichert. (*P. Martini* a. a. O. T. 2. p. 265.) Von allen Seiten her ist den Griechen zugeschleppt worden. — Sehr bestimmt spricht Euphorion, ein Schriftsteller, welchen Athenäus zitirt, in Ansehung der vielen Benennungen der Instrumente sich dahin aus, dass nur die mancherlei Aenderungen, die daran vorgenommen worden, zu neuen Benennungen den Anlass gaben, obgleich dieselben unter sich nicht verschieden seien. (*Athen. Deipn.* Lib. 14. cap. 4. *Villoteau* in der Abhandl. über die Instr. auf den Monum. Egyptens in der *Descr. de l'Eg.* T. 4. p. 421. *Panckoucke.*)

Digitized by Google

zu ersinnen, zu bauen und zu behandeln, längst die Entdeckung gemacht haben mussten, dass sie solche, so weit es der Mechanismus der Struktur nur immer gestattete, über den Umfang Einer Stimme und einer gewöhnlichen Melodie erweitern, ja dass sie auf denselben, in diatonischer Ordnung aufsteigend, die Töne männlicher und weiblicher Stimmen vereinigen konnten. Enthielten aber jene Harfen neben den diatonischen auch chromatische und enharmonische Chorden, so war dadurch deren Umfang wieder dergestalt verringert, dass man, bei vielen Saiten, auf keine ausgedehnte Tonleiter, und deren Behandlung dergestalt erschwert, dass man auf keine nur etwas bedeutende Geläufigkeit (das vermeinte Vorbild jenes verschnörkelten Gesanges) schliessen könnte.

Was aber überhaupt uns die Nothwendigkeit auferlegen könnte, bei den alten Egyptern, von deren Musik-Theorie wir gar nichts wissen, solche Tontheilungen (in Viertel- oder Drittel-Töne), welche in den Theorien einiger asiatischen Völker angezeigt sind, vorauszusetzen, ist nicht wohl einzusehen: die Egypter waren in ihren frühesten Perioden und sehr lange gegen alles „Ausland" abgeschlossen; und wenn zwar, wie es glaublich ist, der Ur-Stamm der Bevölkerung einst einen (wohl nur sehr geringen) Fonds musikalischer Kenntnisse aus Indien herüber gebracht hatte, so deuten doch, wie ich an einem andern Orte darzuthun gedenke*), vielfältige Umstände darauf hin, dass sie ihr System, wie dies auch gewesen sei, in ihrem Lande, nach ihrer Weise, und mit besserem Fortgange, als bei ihrem muthmasslichen Stammverwandten und ersten Lehrern im fernen Osten geschehen, ausgebildet hatten. Dass aber aus den Theorien, die sich viel später unter den Griechen entwickelten, irgend etwas in die Musik der Egypter eingeflossen wäre, ist weder erwiesen, noch an und für sich, mit Rücksicht auf die starre Unveränderlichkeit ihrer Kunst, überhaupt im mindesten wahrscheinlich.**)

Ueber diese supponirten kleinen Theilungen des Ton-Intervalles, welche man in den Theorien der asiatischen Völker, wie auch in der am öftersten erörterten Theorie der alten Griechen als gegeben antrifft, und die Meister Chrysanthos in unserer Zeit sogar in dem Kirchengesange der heutigen Griechen erneuern möchte, kann ich mir hier, bei gegebener Gelegenheit, eine kleine Abschweifung nicht versagen.

Die Existenz dreier Tongeschlechter — des diatonischen, chroma-

*) In der nachfolgenden Abhandlung über altegyptische Musik.

**) Auch hat die Enharmonie der Griechen mit den Tontheilungen in den Theorien der asiatischen Völker nichts gemein; nur die Gewohnheit, überall Griechisches zu suchen — und zu erblicken, hat auf deren Theorien jemals den griechischen Begriff übertragen können.

Digitized by Google

tischen und enharmonischen — gehört, wenn ich so sagen darf, in das *Credo* der gläubigen Verehrer der altgriechischen musikalischen Theorie. Ohne die Voraussetzung der nothwendigen Existenz jener drei sein sollenden Tongeschlechter würde die musikalische Theorie der alten Griechen sich nicht schwer mit der neueren im europäischen Abendlande entwickelten Theorie in Uebereinstimmung haben bringen lassen, und wohl zweihundert verdienstvolle Gelehrte würden der undankbaren Mühe überhoben gewesen sein, uns eine Musik zu erklären, von der sie endlich gestehen mussten, dass wir andern sie immer nicht begreifen würden.

Allerdings wird ein in moderner Musik erzogener Mensch nicht begreifen, wie mit Tonreihen, wie folgende der altgriechischen Theorie, als:

Chromatisch.

1stes Tetrachord.				2tes Tetrachord.			
1.	2.	3.	4.	1.	2.	3.	4.
h.	*c.*	♯*c.*	*e.*		*f.*	♯*f.*	*a.*
½	½	1½		½	½	1½	

Enharmonisch.

1stes Tetrachord.				2tes Tetrachord.			
1.	2.	3.	4.	1.	2.	3.	4.
h.	†*h.*	*c.*	*e.*		†*e.*	*f.*	*a.*
¼	¼	2		¼	¼	2	

ein Gesang gebildet werden könnte; abgesehen auch von der wesentlichen Vorfrage, ob das Organ (Ohr und Stimme) fähig sei, solche Ton-Parzellen zu fassen und mit Bewusstsein auszudrücken. (Denn dass man dergleichen, und wohl noch andere, auch bei uns oft genug, und von unterrichteten Sängern, gelegentlich hinnehmen muss, wird Niemand in Abrede stellen.)

Auffallend ist es dennoch, dass auch anderwärts die Theoretiker auf nicht minder sonderbare Theilungen verfallen sind oder noch verfallen. Man betrachte zum Beispiel die Tonleitern, welche der oft genannte neugriechische Gesanglehrer *Chrysanthos* in seiner *Isagoge* ausprägt:

	pa.	*vu.*	*ga.*	*di.*	*ke.*	*zo.*	*ni.*	*pa.*
Diatonisch:	*d.*	*e.*	*f.*	*g.*	*a.*	*b.*	*c.*	*d.*
(1. Kirchenton)	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

$$\frac{9 + 7 + 12 + 12 + 9 + 7 + 12}{12^{\text{tel}}.} = {}^{68}/_{12}$$

Chromatisch: (2. Kirchenton)

$$\frac{12 + 7 + 12 + 9 + 12 + 7 + 9}{12^{\text{tel}}.} = {}^{68}/_{12}$$

Digitized by Google

Enharmonisch:
(3. Kirchenton *)

Aufsteigend:
$$\frac{13 + 3 + 12 + 12 + 3 + 13 + 12}{12^{\text{tel.}}} = {}^{68}/_{12}$$

Absteigend:
$$\frac{13 + 3 + 12 + 12 + 13 + 3 + 12}{12^{\text{tel.}}} = {}^{68}/_{12}$$

In diesen angeblichen Tonleitern des Herrn *Chrysanthos*, wovon ich nur nothdürftig jene sein sollende diatonische mit unserer Moll-Tonleiter (z. B. *d moll*) vergleichen könnte, ist kein Intervall, selbst die Quarte und die Quinte nicht, rein; und die Oktave (bei uns 5 ganze und 2 halbe Töne, mithin nach 12teln gerechnet, ${}^{72}/_{12}$) ist um ${}^{4}/_{12}$ oder ${}^{1}/_{3}$ Ton zu kurz.

Nicht minder sonderbar ist (in der Theorie) die Tonleiter der Indier. (M. s. *William Jones* a. a. O.) Sie ist in folgender Weise berechnet:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
sa.	*ri.*	*ga.*	*ma.*	*pa.*	*dha.*	*ni.*	*sa.*

$$\frac{4 - 3 - 2 - 4 - 4 - 3 - 2}{4^{\text{tel.}}} = {}^{22}/_{4}$$

wo ebenfalls kein Intervall rein, und die Oktave (${}^{22}/_{4}$ statt ${}^{24}/_{4}$) um ${}^{2}/_{4}$ oder einen halben Ton zu kurz ist.

Würden die hier gezeigten, angeblich neugriechischen und indischen Tonleitern wirklich so ausgeübt, so würde ein europäisches Ohr, an die nach mathematischen (daher glaublich in der ewigen Natur selbst und in dem Organismus des Sinnes gegründeten) unwandelbaren Gesetzen geordneten Tonverhältnisse gewöhnt, solchen Gesang (was auch die gelehrten Reisenden von allmäliger Angewöhnung bei oftmaligem Anhören erzählen mögen) niemals begreifen, gewiss aber niemals ergötzlich finden können. Wir, denen kein asiatischer Virtuose zur Hand ist, könnten uns solche Tonleitern nur mittelst eines, nach einem hiefür eigens eingetheilten Monochord zu stimmenden Saiten-Instruments versinnlichen.

Doch man beruhige sich, und höre, was *W. Jones* in seiner mehrmal erwähnten Abhandlung erzählt. Er hatte einmal einen deutschen Virtuosen ersucht, einen anwesenden indischen Vina-Spieler mit der Violine zu begleiten; und der Virtuose versicherte ihn nachher, die Skale des Indiers sei völlig die unsrige; auch ein anderer guter Beobachter (Hr. Schore) habe ihm (W. Jones) gesagt, dass, wenn man einem indischen Sänger den Klavierton angibt und er sich

*) Der 4. Kirchenton soll wieder diatonisch sein.

Digitized by Google

in denselben versetzt, die indische aufsteigende Leiter von 7 Tönen eine grosse Terz habe, wie die unsrige. *)

Man sieht also, dass die Praktiker auch in Indien sich von den musikalischen Rechenkünstlern nicht irren lassen, sondern, dem richtigern Gefühle folgend, nur eben die wahre diatonische Leiter zu Stande bringen, welche, wie man glauben sollte, für ein musikfähiges Ohr überall eine und dieselbe sein muss. Die Abweichungen der Quarte, Quinte und Oktave muss meines Erachtens auch im einfachen Fortschreiten der Kantilene (Harmonie kennen die Orientalen nicht) jedes Menschen Ohr empfinden; die Stimmung der Vina muss in diesen Intervallen, auch nach europäischem Begriffe, rein sein.

Mit der Skale der Neugriechen wird es in der Ausübung auch nicht anders sein; *Villoteau* hat in dieser Beziehung gerade nur von den Neugriechen nichts anzuzeigen gefunden, obwohl er die Skale von seinem Lehrer zu Kairo mit lebendiger Stimme oft vernommen hatte: er, der in dem Kapitel von der Musik der Araber den Ton, nach ihrer Theorie, in Fasern zerlegt, hätte nicht unterlassen, die Abweichungen der Tonleiter seines griechischen Singmeisters von der unsrigen anzuzeigen. **)

Wie es aber auch damit sei, so können wir nicht umhin, auf das Zeugniss glaubwürdiger Reisenden anzunehmen, dass es mit der, in Ausübung stehenden Modulazion der (neu-) griechischen Sänger ein ganz eigenes Bewandniss haben könne; ich führe dies darum an, weil es vielleicht auch auf die Art der Ausführung der andern orientalischen Sänger ein Licht werfen könnte. Sulzer erklärt ihre (der heutigen Griechen) oft sehr sonderbaren Modulazionen als „das Heulen eines vorher klaren Tones durch die Kehle oder durch die Nase," so dass kein Ohr unterscheiden könne, ob ganze oder halbe Töne gesungen werden. ***) — „Dieses Heulen," sagt er, „verrichten die Griechen mit so viel Geschicklichkeit, dass man darüber erstaunen muss, ob es gleich dem Ohre wenig Vergnügen macht." (?) Er fügt hinzu, er sei mehrmal von geborenen Griechen, die sich schon mit europäischer Musik bekannt gemacht, versichert worden, dass kein (neu-) griechischer Sänger in Intervallen fortschreite, die den unsrigen ähnlich sind, und

*) Herr Fétis nimmt dem Verfasser der Abhandlung über die Musik der Indier diese Geständnisse sehr übel.

**) Die Papadiken schweigen gänzlich über das Verhältniss der Töne in der Tonleiter.

***) Ein gewisses Näseln ist bei den heutigen Griechen eine vorzüglich beliebte Singmanier; *Villoteau* musste sich, um seinen Meister Dom Gabriel nicht zu erzürnen, gut oder übel dazu verstehen. *Chrysanthos* führt dafür sogar ein eigenes (neues) Zeichen ein, das er *Endophonon* (innerliche Stimme) nennt, und mein Kommentator mit Nasalität übersetzt: das Zeichen ist ein Kopf (Null) mit quer durchgehendem Wickelbarte.

Digitized by Google

dass die meisten Melodien dieses Volkes, gegen europäische Musik betrachtet, nichts als ein wahres Heulen seien. (Forkel G. d. M. 1. B. S. 447.) — Hören wir dagegen Guys (ebendas. S. 446), so gibt eine mannigfaltige Theilung der Töne dem neugriechischen Sänger Ausdrücke, die uns fehlen: ihre zärtlichen und traurigen Lieder sollen daher sehr rührend sein, und nach dem Ausspruche derjenigen, die daran gewöhnt sind, die unsrigen weit übertreffen.

Nun wird Niemand in Abrede stellen, dass wohl noch ganz andere Ton-Parzellen, als die angezeigten, gedacht werden können; dass man den ganzen Ton (das Intervall) eben so gut in 24, 48, 96 und mehr Parzellen theilen könnte; dass alle diese Parzellen wirklich in der Stimme liegen; ja dass diese Theilung als unendlich, und das Intervall als ein Aggregat mathematischer Punkte gedacht werden kann. Auch ist es nicht absolut unglaublich, dass durch das Mittel der Nase Nüancirungen hervorgebracht werden können, welche der gütige Schöpfer der Kehle (des Menschen) versagt hat. Zudem können in einem Gesange, der sich noch nicht zu einer geregelten Modulazion ausgebildet hat, auch ungemessene Laute, für Ausdrücke von Zärtlichkeit, Freude, Schmerz, Zorn u. d. gl., ja selbst nachgeahmte Naturlaute (der Nachtigall, der Turteltaube u. d. gl.), auf den Zuhörer, selbst auf einen europäischen Reisenden, je nach dessen subjektiver Stimmung oder Geschmack (oder Vorurtheil), besondere Wirkungen allerdings hervorbringen; doch beweist dies weder einen Vorzug, noch auch nur den möglichen (geregelten) Gebrauch solcher vermeinter Theilungen des Tones in der eigentlichen Musik: das Ohr des Menschen ist (zu unserm Glücke) kein Monochord; und wenn es zwar zart genug ist, auch ziemlich kleine Abweichungen vom Rechten wahrzunehmen, so wird es solche doch niemals für ein modulirtes Intervall, nämlich als zu einer, vorher in der Empfindung aufgefassten Tonleiter gehörig, erkennen.

Uebrigens bemerke man, dass Sulzer und Guys in den angeführten Stellen von weltlichen Gesängen und von Natur-Sängern sprechen; sollen wir uns aber gutmüthig überreden lassen, es sei das Hör- und Stimmorgan solcher Sänger so fein gebildet und so geübt, um einer Modulazion fähig zu sein, an der die Kunst eines Farinelli, Pacchiarotti, Marchesi, Crescentini, verzweifelt haben müsste? *)

*) „Der griechische weltliche Gesang" — so schreibt mir mein Freund Pr** — „wenn er nicht türkischer oder „italienischer ist, leidet an den Fehlern des Kirchengesanges; aber wo er wirklich angenehm wirkt und die „Lobsprüche des Herrn *Guys* verdient, da folgt er der diatonischen Leiter, und schüttelt die Sünden des „Vortrages ab. In Smyrna lebt ein Sänger, *Lukas* genannt, ein Grieche, der Verse, Gesang und Begleitung „ganze Nächte hindurch zugleich improvisirt und vorträgt. Nach sechsjähriger Abwesenheit, ganz unvor„bereitet, und ohne auch nur zu wissen, ob er noch lebe, erkannte ich ihn an Spiel und Gesang des Nachts

Digitized by Google

Die Schriftsteller über altgriechische Musik kommen schon darin überein, dass das enharmonische Klanggeschlecht (mit den Vierteltönen) in der Blüthezeit derselben nicht im Gebrauch gewesen, und dessen Verlust von den Philosophen (die es selbst nie mit leiblichen Ohren vernommen hatten) beklagt worden sei. Meines Ortes traue ich den Griechen des Alterthums ein viel zu richtiges Gefühl zu, als dass ich mich überreden könnte, sie hätten von dem holprigen chromatischen, oder von dem träg heulenden enharmonischen Klanggeschlechte in der Ausübung der Kunst jemals wirklich Gebrauch gemacht. Ich schliesse mich hierin an Hrn. v. Drieberg an, der (der erste vielleicht unter den Kommentatoren der altgriechischen Musik) den Muth gehabt, dieses Heterodoxon öffentlich auszusprechen. Zwar gibt Hr. v. D., indem er die Enharmonik blos in das Gebiet der Theorie verweist, zugleich noch zu, dass in der Ausübung „Schattirung" mit Intervallen aus dem enharmonischen Geschlechte Statt gefunden haben könne; ich meine aber, dass dem in der Diatonik erzogenen Ohre auch solches Schattiren (etwa nach dem oben von Sulzer beschriebenen Verfahren) niemals ergötzlich gewesen sein könnte.

Ueberhaupt kann ich mich schon lange des Gedankens nicht erwehren, dass die ausübende Musik verschiedener älterer und neuerer asiatischer Völker ein ganz anderes Ding gewesen sein oder noch sein müsse, als jene metaphysische oder mathematische Musik ihrer Philosophen, deren Theorien, ein Werk bloser Spekulazion, sich von der Praxis immer entfernt gehalten haben mussten. Ich meine, dass wir immer in einem Irrthume befangen waren, wenn wir aus aufgefundenen Traktaten der Systematiker jener Völker auf die Beschaffenheit der Kunst bei denselben geschlossen haben, und nun diese selbst zu kennen glaubten; ich meine, dass man demzufolge nicht sagen sollte: die Musik der Chinesen, der Indier, der Araber, der Perser u. s. w., sondern: die musikalischen Systeme (oder Mysterien) der chinesischen, der indischen, arabischen, persischen Philosophen, des Meisters Chrysanthos, u. s. w. — Vielleicht dass es in der Musik der alten Griechen eben auch nicht anders gewesen, und dass unter deren Kommentatoren derjenige, der sie der unsrigen (mit Ausnahme etwa des Kontrapunktes)

„einmal zu Burnabat (nächst Smyrna); ich erwachte nämlich aus dem Schlafe, in den sich schon lange die „angenehmen Töne eingeschlichen hatten, vernahm aus irgend einem entfernten Hause des Dorfes Gesang „und errieth plötzlich, gar angenehm überrascht, dass es Lukas war. Derlei gepriesene Sänger aber, die das „Volk ungemein liebt, haben klare, reine Stimmen, reihen die Töne nach unserer Weise, und von den Eigen„heiten des neugriechischen Gesanges haben sie weiter nichts, als was nur eben daran erinnert: die Nasen„töne werden verschärfte Halbtöne und gefallen; ein richtiges Mass zähmt die Launen des Vortrages."

Digitized by Google

am meisten annähert, der Wahrheit noch am nächsten gekommen sein möchte;*) lässt es sich ja mit Proben erweisen, dass es auch in Europa im Mittelalter, und lange Zeit hindurch, zugleich eine (gar nicht zu verachtende) populäre, und eine gelehrte Musik gegeben habe; jene kannte, übte und liebte schon lange die (nachmals irrig sogenannten) neuen Ton- und Taktarten, während die andere die vermeintlich von den Hellenen geerbten „alten Tonarten" lehrte und verfocht, sich in den Spitzfindigkeiten der Mensural-Berechnungen und Proporzionen begrub, und zu praktischer Vollkommenheit erst dann gedieh, als sie, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, sich zu jener demotischen Musik herabgelassen und diese in sich aufgenommen hatte.

Nach dieser, durch die vermeintlichen, von Hrn. Fétis auch in der Musik des alten Egyptens supponirten engen Tontheilungen veranlassten, Digression wollen wir zu unserer eigentlichen Aufgabe, zur Fortsetzung der Prüfung der Beweismittel für die Uebereinstimmung der Musik der Neugriechen mit jener des alten Egyptens, zurückkehren.

Dass von den neulich entdeckten Instrumenten des alten Egyptens auf die Beschaffenheit des Gesanges daselbst, im Sinne des Hrn. F., nicht zu schliessen wäre, dürfte meines Erachtens oben schon dargethan sein. Auf das von daher genommene Argument scheint endlich auch er selbst keinen besondern Nachdruck legen zu wollen.

Wichtiger erscheint Hrn. F. die ihm vorbehalten gewesene Entdeckung: dass die Zeichen, mit welchen die griechischen Geistlichen ihre Musik schreiben, mit verschiedenen Charakteren der (in neuester Zeit erst wiedergefundenen) demotischen Schrift des alten Egyptens auffallend übereinkommen, woraus Hr. F. schliesst, dass die griechischen Geistlichen ihre Tonschrift und das System ihrer Musik von den Kopten überkommen haben müssten. Und da unter den Kopten in der neuesten Zeit die verlorene Sprache des alten Egyptens wiedergefunden worden sei, so meint Hr. F., es hindere nichts, anzunehmen, dass unter ihnen auch die Musik der Vorfahren sich erhalten habe. Komme nun noch hinzu, dass die Notazion der griechischen Geistlichen wirklich so beschaffen sei, wie sie nur eine, mit Läufen und Verzierungen überhäufte Musik brauchen könne, auch benöthige; eine Musik, dergleichen jene des alten Egyptens (nach sei-

*) Zugestanden allenfalls den Vorzug, welchen der griechischen (Gesang-) Musik das Rhythmische der Sprache verschafft haben konnte, das unseren Sprachen mangelt, und das wir in der Musik durch den musikalischen Rhythmus aufzuwiegen meinen.

Digitized by Google

nen Prämissen) gewesen sein müsse, und der Gesang der griechischen Geistlichen auch noch sei; so folgert endlich Hr. F.: dass die heutige Musik der griechischen Kirche uns eine vollständige Idee davon gewähre, was einst die Musik des alten Egyptens gewesen.

Ich halte mich meines Orts zwar ganz überzeugt, dass die Musik (oder der Gesang) der egyptischen Priester, und die Normal-Weisen der verschiedenen Kasten*) während der ungefähr dreihundertjährigen Dauer der Regierungsperiode der Ptolemäer — neben jener neueren (fremden) Musik, welche wohl nur am Hofe und in den Umgebungen der Grossen geblüht haben kann — sich unverrückt erhalten haben, dass sie also auch über diese Periode hinaus vererbt worden sein können. Allein ein Blick auf die Schicksale, welche das Land in der nächsten Folgezeit betroffen, hebt jede Wahrscheinlichkeit auf, dass dort auch nur geringe Reste der Musik (welche die auch gewesen sei) sich erhalten haben konnten. Die Eroberung des Landes durch die Römer**) machte der Hofhaltung ein Ende, und die Regierung römischer Prätoren war nirgends der Musik günstig***); die Bekehrung der Einwohner zum Christenthum machte den Gesang der Götzendiener verstummen; die profane Musik war damals im ganzen Umfange des römischen Weltreiches allenthalben im Verfall, und allmälig verklungen. Endlich müsste, wenn irgendwo in Egypten sich etwas davon noch erhalten hätte, die Unterjochung und Zerstreuung, ja die beinahe völlige Vertilgung seiner Bevölkerung durch die mit dem Koran in einer, und dem Schwerte in der andern Hand hereinstürmenden Araber, im 7. Jahrhundert, jede etwa noch übrige Spur einer alten oder neuen Musik vertilgt haben: Egypten war eine *tabula rasa*.

Dass der unglückliche Rest dieser Bevölkerung, die jetzt sogenannten Kopten†), etwas davon gerettet haben sollten, ist nicht glaublich: sie sind von Natur

---

*) Nach dem Zeugnisse der Geschichtschreiber waren jeder Kaste, vom Könige bis zum verachteten Hirten herab, gewisse gesetzlich bestimmte Gesänge vorgeschrieben, von welchen Niemand bei schwerer Ahndung eine Abweichung sich erlauben durfte; jede andere Musik war untersagt.

**) 32 Jahre vor Chr. Geb.

***) Nur in Alexandrien arbeiteten damals noch mehrere griechische Gelehrte, und zwar mit dem glücklichsten Fortgange, an der Theorie, vorzüglich an dem mathematischen und rhetorischen Theile der Musik; andere als Sammler griechischer musikalischer Antiquitäten und Tradizionen, zum Theile der Nachrichten von der griechischen Musik ihrer Zeit im dortigen Lande.

†) Ihre Wohnsitze haben die Kopten grösstentheils in Ober-Egypten: in dem Bezirke von Schiut, zu welchem 140 Dörfer gehören, leben (nach Prokesch) über 100,000 koptische Familien, untermengt mit arabischen und griechischen Haushaltungen. (Erinnerungen aus Egypten, 1. B. S. 140.)

Digitized by Google

ein schweigsames, düsteres, zu Gesang gar nicht aufgelegtes Volk. „Ich kenne „kein Volk“ — sagt v. Prokesch, ein guter Beobachter, der Egypten i. J. 1827 bereiste*) — „das tieferen Ernst in den Gesichtszügen ausspräche, als die „Kopten, diese Reste der alten Egypter. Dieser Ernst ist abstossend, finster. „Auch bilden sie ein Volk im Volke, unter sich auf das engste verbunden, und „fremd gegen alle Uebrigen. Sie machen die Geschäfte des Landes, sind die Be„messer des Bodens, die Schreiber und Zahlmeister der Regierung, die Händler „und Krämer von Dorf zu Dorf; aber ausser der Berührung in Geschäften vermeiden „sie mit Türken, Arabern, Griechen, Europäern u. s. w. jede andere. Ihre Sitten „sind streng; ihr Umgang mit Fremden ist kalt, wortarm, gleichgültig; ganz im „Gegensatz mit dem Benehmen des Arabers. Ich habe nie einen Kopten lachen „gesehen, und niemals lud Einer uns ein, in sein Haus zu treten.“ —

Es war ein glücklicher Gedanke, bei ihnen die Elemente der verlorenen Sprache des alten Egyptens zu suchen, und eine Ehrensäule gebührt den hochherzigen Männern, die ihrer Liebe für gelehrte Forschungen das erstaunliche Opfer bringen konnten, sich in den Hütten dieses menschenscheuen, abstossenden Volkes Eingang zu verschaffen und unter demselben zu leben, um sich für die Entzifferung der mittlerweile ausgebeuteten Papyrus zu befähigen. Auch mögen sie dort die Grundlagen der alten Sprache gefunden haben; obgleich in derselben, einer noch lebenden, im Verlaufe des Jahrtausends wenigstens Stamm- und Dorf-Dialekte entstanden sein müssen.

Vergeblich aber würde man unter den Kopten auch die Musik des alten Egyptens suchen. Sprache pflanzt sich wohl, unter allen Verhältnissen, im Familienleben von den Eltern auf die Kinder fort, und nur durch vollständige Vermischung mit neuen Insassen kann sie endlich verloren gehen; ererbte Musik verstummt allmälig in den Generazionen unter dem Drucke der Tyrannei, der Armuth und der Noth, mit dem Rückfall in die Barbarei. Und fände sich endlich unter den Kopten (was aber durchaus zu bezweifeln ist) irgendwo ein ihnen eigener Gesang, wer vermöchte zu behaupten, es sei noch jener ihrer Voreltern? Und wer vermöchte zu erörtern, welchen Kasten die Familien einst angehörten? welche Weisen diesen gesetzlich gestattet oder vorgeschrieben waren, und welcher Kenntnisse sie sich erlaubter Weise erfreuen durften?**)

*) A. a. O.

**) Nach Denon hätte es in Egypten zwei Raçen gegeben: die negerartige, von welcher die heutigen Kopten abstammen sollen, aus welcher das „gemeine Volk“ bestand, und die edlere Raçe der Priester- und der Krieger-

Digitized by Google

Wirklich aber findet *Villoteau* kaum Ausdrücke genug, die Rohheit und Unwissenheit dieser Kopten, ja deren „Stupidität" zu schildern*); auch nur von ihnen, unter allen von ihm besuchten afrikanischen Völkerschaften, weiss er weder von Volksgesängen, noch von irgend einem musikalischen System ihrer Geistlichen etwas zu melden: freilich bedarf ein Gesang, in welchem das Wort Alleluja in einem höchst langweiligen Geplärre bis zur Dauer einer Viertelstunde und darüber ausgedehnt wird, keines Systemes, keiner Notazion.**)

Von den Kopten also kann das System der griechischen Kirchenmusik nicht gekommen sein, wohl aber könnte die Frage aufgeworfen werden, ob die griechische Kirche ihr System des Kirchengesanges nicht dennoch aus Egypten, in einer früheren Zeit, vor der Zerstreuung der Einwohner, vielleicht in den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung, überkommen habe? — Absolut verwerflich wäre ein solcher Gedanke nicht, aber der geschichtliche Beweis hiefür ist nirgends zu finden. Möglich zwar ist es, dass mancher Kirchengebrauch früh auch aus diesem Lande gekommen war; die Bedeutung Egyptens in der Geschichte der Entwickelung des Christenthumes in den ersten Jahrhunderten lässt dies allenfalls als glaublich annehmen; allein daraus wäre noch gar nicht zu folgern, dass der Gesang der orientalischen Kirche jener der alten Egypter, und ihr System etwa jenes der Isispriester sei; zumal da in dem Gesange der christlichen Kirchen von je her nur Spuren von griechischem Systeme wahrgenommen, oder geschichtlich angezeigt worden sind; auch haben die Schriftsteller der frühesten Zeit es ausgesprochen, dass die neubekehrten Christen ganz eigentlich beflissen waren, sich in ihren Gebräuchen

---

kaste, die in Komplexion und Zügen einen asiatischen Charakter trägt. Ich meine aber, es wäre doch sonderbar, wenn bei der Zerstreuung der Nazion sich nur von Einer Raçe Reste erhalten hätten. Zudem erlaube ich mir zu bemerken, dass auf den alten Monumenten alle Menschenfiguren, auch solche, die mit den gemeinsten Arbeiten beschäftiget erscheinen, Einen Charakter, wenigstens Eine Farbe, die rothbraune, an sich tragen: schwarze Menschen kommen nur als unglückliche Besiegte vor; muthmasslich Angehörige eines benachbarten (vielleicht fernen) Negervolkes.

*) Diese Schilderung der Kopten ist offenbar sehr übertrieben und von argem Vorurtheile diktirt. Einem Volke, das im Lande den Handel von Gemeinde zu Gemeinde betreibt, und von der Regierung selbst vorzugsweise zu mancherlei Geschäften verwendet wird, kann es an Talent, und selbst an einem gewissen Grade von Bildung für das praktische Leben nicht durchaus gebrechen.

**) Aus der Dauer jenes „Alleluja" kann man, wie Hr. F. nach *Villoteau* anführt, auf die übermässige Dauer ihrer Religions-Akte schliessen; ihre Anstrengung dabei ist so gross, dass, indem ihnen nicht erlaubt ist, sich zu setzen oder niederzuknien, es ihnen unmöglich sein würde, sich aufrecht zu halten, wenn sie nicht die Vorsorge hätten, eine lange Krücke unter die Achsel zu nehmen. Von einem solchen endlosen Alleluja gibt *Villoteau* ein notirtes Beispiel, das, bei supponirter langsamer Bewegung, nicht an Ueberfluss von Fioritur leidet.

Digitized by Google

von Juden- und Heidenthum zu unterscheiden, und zumal eine eigene und neue Art des Gesanges zu stiften. Wären nun wirklich auch einige Gesänge, oder eine neue Manier des Gesanges aus Egypten hinüber gekommen, so war es jedenfalls schon eine Ueberlieferung von egyptischen Christen, und ein Gesang, der damals noch ein System füglich entbehren konnte, und glaublich entbehrt hat.

Waltet endlich auch nur ein entfernter Grund vor, einer Sache ein sehr hohes Alter beizumessen, so lohnt es doch wohl der Mühe — und der Geschichtschreiber soll sich derselben nicht entschlagen — zu untersuchen: ob sich denn auch, innerhalb der in Frage gestellten Periode, Monumente, oder doch Spuren ihres Vorhandenseins, nachweisen lassen? Nun lassen sich solche, in Beziehung auf die Notazion des griechischen Kirchengesanges wohl nur in den ältesten liturgischen Büchern suchen. Burney hat solche untersucht; er ist ein glaubwürdiger Zeuge. Wie bereits (S. 2) angeführt worden, hat dieser emsige und einsichtsvolle Forscher in den ältesten Büchern nur einige sparsam angebrachte Akzente, in jenen aus dem 7., 8. und 9. Jahrhundert aber schon 14 hübsch geformte Tonzeichen gefunden; ja er will ähnliche schon in dem Codex Ephrem der königl. Bibliothek in Paris aus dem 5. Jahrhundert gesehen haben. Nun sind jene 14 Zeichen (s. Taf. III. b.) nicht diejenigen der jetzt üblichen griechischen Notazion: eine entfernte Aehnlichkeit eines oder des andern mit jenen der Papadiken darf Niemanden irren; die Erfinder neuer Charaktere verfallen natürlich überall zuerst auf die einfachsten Zeichen. Die gänzlich abweichende Gestalt und Stellung aber des grösseren Theiles jener Zeichen, wozu der Gespan in der jetzigen Notazion mangelt; — die geringe Zahl derselben, welche noch auf eine grosse Einfachheit des Systemes deutet; — der Umstand, dass dort die nöthigsten Zeichen des heutigen Systemes mangeln, und dass die heutigen griechischen Sänger jene Tonschrift gar nicht mehr zu entziffern wissen; — alles dieses lässt den Gedanken gar nicht aufkommen, als wäre jene Tonschrift im Wesen mit der neueren identisch, oder als wäre aus derselben die heutige herausgebildet worden. Kein Zweifel, dass die Tonschrift der späteren Griechen, von jener wesentlich verschieden, auf ein völlig neues System gebaut, eine der späteren Zeit angehörige Erfindung sein müsse.*)

*) Auf eine, seit dem Zeitalter S. Johanns von Damaskus (gest. 762) in dem Systeme des Kirchengesanges vor sich gegangene Reform deutet auch eine Stelle in einem von *Villoteau* zur Erklärung der Kirchentöne (Tonarten) benutzten neueren Traktate vom J. 1695. Dessen Verfasser, welcher sich Emanuel Kales unter-

Digitized by Google

Richtig ist, dass die Papadiken, worunter jene von Joannes Kukuzele und Joannes Lampadarios leicht die ältesten und der Prototypus aller andern gewesen sein mögen, in den an Handschriften reichsten Bibliotheken (soviel bis jetzt angezeigt worden) nicht über das 13. Jahrhundert zurückreichen. Da nun deren Verfasser sich keineswegs als Erfinder, wohl aber als die (ersten) Sammler der Regeln für den Kirchengesang darstellen, ihre Tonschrift aber in den Büchern aus dem 9. Jahrhunderte noch nicht gefunden wird, so kann, wie ich meine, kein Anstand genommen werden, die Erfindung des letzten Systemes und dessen Ausbildung bis zu jener Vollendung, in welcher dasselbe sich in den Papadiken kund gibt, in den Zeitraum vom 9. bis zum 13. Jahrhundert zu setzen; in diesen Zeitraum, in welchem auch die noch üblichen Kirchengesänge entstanden, für welche eben damals, statt des unzulänglichen älteren, ein neues System der Anordnung und der Notazion erforderlich geworden war. *)

Was hätte aber die auf ihre Sprache, auf ihre Zivilisazion, auf ihre Gelehrsamkeit stolzen Byzantiner (denn von Konstantinopel musste die Reform ausgehen) in dieser Periode bewegen können, sich wegen eines einzuführenden neuen Systemes bei dem in Barbarei versunkenen Reste eines Volkes, das seine Nazionalität und die Kenntnisse seiner Vorfahren eben so wohl, als die einst dahin verpflanzte feine Gesittung Griechenlands längst eingebüsst hatte, bei den Kopten, einer von der Kirche abgefallenen irrgläubigen Sekte (Eutychianer, Monophysiten) Raths zu erholen?

Nach diesen Prämissen schon möge der geehrte Leser selbst ermessen, ob noch auf die angebliche (von mir ohne Untersuchung zugestandene) Aehnlichkeit der Zeichen des neugriechischen Kirchengesanges mit Charakteren der längst vergessenen domotischen Schrift des alten Egyptens ein Gewicht zu legen sei. Die von Hrn. F. verglichenen Zeichen bestehen (etwa wie die Buchstaben der Stenographie) aus den irgend denkbaren einfachsten Strichen, Bogen oder Häkchen; und es wäre sogar sehr sonderbar, wenn solche nicht aus allen irgend existirenden Schriften der orientalischen Völker, sei es als selbst Charakter,

---

zeichnet, sagt nämlich an einem Orte: S. Johann habe die Tonarten anders geordnet gehabt. (Muthmasslich noch nach dem alten Gregorianischen Systeme, d. i. die Plagalen in der Unterquarte; die Versetzung in die Unterquinte, wie sie jetzt noch besteht, war vermuthlich ein Theil der Reform des ganzen Systemes.)

*) Hiermit hebt sich auch die, von Hrn. F. ganz recht, obgleich nach unserer Meinung nicht mit richtigen Gründen, angefochtene Tradizion, welche die Erfindung der noch üblichen Tonschrift dem h. Johann von Damaskus zugeschrieben hat.

Digitized by Google

oder (wie Hr. F. wenigstens bemerkt haben will) als „Bestandtheil“ eines ihrer Charaktere, herauszufinden sein sollten.

Uebrigens besteht das Eigenthümliche der Tonschrift des griechischen Kirchengesanges nicht in der Gestalt der Zeichen, wofür die Erfinder eben so gut ihr eigenes Alphabet oder die Zeichen der Planeten und Himmelskörper, oder sonst beliebige Figuren (warum nicht auch, wenn sie es zufälliger Weise vielleicht kannten, Charaktere des altegyptischen Alphabets?) hätten wählen können; sondern darin, dass die Tonzeichen weder irgend einen bestimmten Ton, noch eigentliche Tongruppen, sondern das Auf- oder Absteigen der Stimme von irgend einem gegebenen Tone, dem Intervalle nach, anzeigen; ein System, wodurch sich diese musikalische Schrift eben so wohl von jener der alten Griechen (und Römer), von der Neumenschrift der lateinischen Kirche und von den europäischen Noten, als von den Systemen aller asiatischen Völker überhaupt unterscheidet. *)

Was endlich die vorgegebene Aehnlichkeit des griechischen Kirchengesanges selbst mit jenem der von Hrn. F. genannten ursprünglich asiatischen Völker betrifft, dessen Charakter in einer Anhäufung von Läufen und Sprüngen, Gruppen und Volaten, welche sogar die Wahrnehmung einer eigentlichen Melodie ausschliessen, bestehen soll: so kompromittire ich auf die von *Villoteau* (a. a. O.) mitgetheilten, mit allen Manieren des Vortrages notirten Beispiele, auf welche die von Hrn. F. ausgedrückte Zumuthung wohl wenig passt: die Bewegung des neugriechischen Gesanges ist eine gemässigte, seine Verzierungen würden wir nur etwa mit den sogenannten wesentlichen Manieren unserer Singschulen vergleichen (manche vielleicht mit dem Prädikat von Un-Manier belegen). Den Charakter des Kirchenliedes würden wir ihm darum nicht absprechen.

Dass also an dem griechischen Kirchengesange nichts Altegyptisches ist, glaube ich in gegenwärtiger Abhandlung zur Evidenz dargethan zu haben, und dies war auch eigentlich nur meine Aufgabe; ich bin aber überhaupt der entschiedenen Meinung, auch bezüglich der Musik aller andern von Hrn. F. genannten Völkerschaften: dass weder die profane Musik unter den noch übrigen Urbewohnern Egyptens, noch jene der eingewanderten asiatischen Völkerschaften, noch die geistlichen Gesänge der orienta-

*) Eine ähnliche Tonschrift (mit Intervall-Zeichen) finde ich nur bei den abyssinischen (neu-ethyopischen) Geistlichen, die dieses System ohne Zweifel die griechischen Religions-Verwandten nachahmend angenommen haben.

Digitized by Google

lischen Kirchen daselbst, noch die von deren Geistlichen für ihren Gesang erdachten Theorien oder Systeme uns von der einheimischen Musik des alten Egyptens auch nur die entfernteste Vorstellung gewähren können.

Meine eigenen Gedanken über die Musik des alten Egyptens (von den bisher zum Vernehmen gekommenen Hypothesen der Schriftsteller über diesen Gegenstand allerdings sehr abweichend) will ich in der gleich folgenden dritten Abhandlung entwickeln und zu begründen suchen.

Digitized by Google

Dritte Abhandlung.

Freie Gedanken über die Musik des alten Egyptens und deren Verhältniss zur althellenischen und alexandrinisch-griechischen Musik.

Die sehr geringe Kenntniss, die man bis auf die neuere Zeit von der Musik des alten Egyptens gehabt, beruhte auf den spärlichen Nachrichten, welche in einigen grösseren geschichtlichen, geographischen oder philosophischen Werken griechischer Schriftsteller des Alterthums zerstreut vorgekommen, aber wenig geeignet waren, uns von deren eigenthümlicher Beschaffenheit eine Vorstellung zu gewähren; überlieferte Traktate aus dem Alterthume, welche uns über das System dieser Musik Aufschluss hätten geben können, hatten noch immer gemangelt, und mangeln auch noch zur Stunde. Die gelehrten Träumereien einiger europäischen Schriftsteller, welche, im mystischen Geiste des alten Egyptens, seiner Musik die wunderlichsten Dinge andichteten, ohne selbst daran zu glauben, haben, selbst nur als Hypothesen betrachtet, Niemanden, der Belehrung und nicht Chimären sucht, befriedigen können.*)

Von einiger Wichtigkeit, in Absicht wenigstens auf die Instrumente, welche dort einst in Gebrauch gewesen sein sollten — sofern von diesen doch einiger Massen auf den Grad des Kunstvermögens geschlossen werden mag — waren die Entdeckungen reisender Europäer gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts; allein die sehr gelehrten Berichterstatter, in altgriechischen Theorien grossgesäugt und erstarkt, allzu geneigt, diese in der Musik aller alten (auch der ältesten) Völker wahrzunehmen, erscheinen hiervon nicht unbefangen in den Erklärungen ihres Fundes, und vermengen auch, eben in dieser Tendenz, die Musik der Alexandriner mit jener der alten Einwohner. — Und wenn von den Schriftstellern, die jemals über egyptische Musik geschrieben, oder gelegentlich über dieselbe sich geäussert haben, die Einen derselben einen hohen Grad von Vollkommenheit zuzuschreiben meinten, indem sie dieselbe mit der altgriechischen für identisch hielten, ja wohl gar diese letztere mit den jetzt bekannt gewordenen Instrumenten

*) F. Kircher *Oedipus aegyptiacus*, 1652; oder *Roussier Memoire sur la mus. des anciens*, 1770.

Digitized by Google

des alten Egyptens noch bereicherten, so war die Meinung der Andern von derselben desto geringer, indem sie, nach allen Zeugnissen der alten Autoren, in deren Theorie nur einen bizarren Mystizismus, in deren Ausübung nichts als ein rhythmisches Klappern und Klingeln, und eine langweilig gedehnte Psalmodie erkannt haben wollten, welcher kaum die Benennung von Musik beigelegt werden könne; indess noch Andere den Egyptern alle Musik (sowie Poesie) ganz abgesprochen haben.

Solchergestalt war bisher noch immer alles eitel Muthmassung und Hypothesen-Gerüste.

Unter solchen Umständen finde ich gerade kein absonderliches Wagniss darin, wenn ich es unternehme, nicht zwar über das eigenthümliche System, wohl aber über den Standpunkt, auf welchem sich die Musik des alten Egyptens in den verschiedenen Perioden dieses merkwürdigen Reiches wahrscheinlich befunden haben kann, über deren Ursprung, Entwickelung, Blüthe, Rückschritt, Stillstand und endlichen Untergang meine Ansichten in gegenwärtiger Abhandlung zusammenzufassen. Ich will auf diese selbst keinen höheren Werth gelegt haben, als irgendwo einem in seiner Art neuen Versuche überhaupt zugestanden werden kann, und wenn sie ja laut werden sollte, so sei es nur mit dem Wunsche: neue Erörterungen im ganzen Umfange der langen Geschicht-Periode des alten Egyptens von Seite berufener Geschichtforscher, in spezieller Beziehung auf die Musik dieses Landes, anzuregen; denn unsere noch unübertroffenen Geschichtschreiber der Musik — Burney und Forkel — welche jener des alten Egyptens, mit Benutzung aller zu ihrer Zeit gekannten Quellen, eigene und werthvolle Kapitel gewidmet hatten, haben die wichtigsten Entdeckungen in jener Region nicht mehr erlebt; neuere Schriftsteller haben den Gegenstand noch nicht eigens und umfassend abgehandelt, und wo etwas dergleichen leichthin geschehen, da ist es ihnen, sonderbar genug, widerfahren, dass sie (vielleicht nicht unabsichtlich) entweder die neueren Entdeckungen, oder die älteren Zeugnisse der Geschichte (oder auch wohl Beides) ignorirt haben. *)

Dies zur Einleitung und zur Rechtfertigung des Unternehmens. —

*) *Villoteau's* Abhandlung „über die Musik des alten Egyptens," welche, unter mehren andern sehr schätzbaren Abhandlungen desselben verdienstvollen Verfassers über Egypten und dessen Alterthümer, in der *Description de l'Égypte* (1809) zuerst erschienen ist, rechne ich noch zu der älteren Literatur über diesen Gegenstand; sie war offenbar vor der Zeit der französischen Expedition nach Egypten entstanden, und kann nur durch ein sonderbares Versehen dort aufgenommen worden sein; die Entdeckungen des Jahres 1798, an denen *V.* selbst den thätigsten Antheil genommen, und worüber, so weit sie die Musik betrafen, er sogar Berichterstatter geworden, waren dem Verfasser obgedachter Abhandlung noch völlig unbekannt.

Digitized by Google

Die erst in einer sehr neuen Zeit geschehene Entdeckung von Abbildungen mannigfaltiger, zum Theil sehr vollkommen erscheinender Instrumente auf den ältesten Monumenten Egyptens berechtigt uns, bei dessen Bewohnern sehr früh bedeutende musikalische Kunstfertigkeiten vorauszusetzen, welche wir ihnen, nach den Erzählungen der geschätztesten alten (griechischen) Geschichtschreiber, eines Herodot, Diodor aus Sizilien, Strabo und des weisen Plato, noch vor wenigen Dezennien gar nicht würden haben zugestehen können. Wenn wir nun diesen höchst achtbaren Schriftstellern, die ihre Nachrichten ebenfalls im Lande selbst, ohne Zweifel aus den ihnen zugänglichen besten Quellen geschöpft hatten, die Glaubwürdigkeit doch wohl nicht absprechen werden, so muss es jetzt nothwendig unsere Aufgabe sein, die Widersprüche, die zwischen den (nicht mehr zu läugnenden) neuen Entdeckungen und jenen geschichtlichen Angaben offenbar obwalten, zu lösen, oder zu versuchen, den Punkt zu finden, wo wir das Zeugniss der Monumente an jenes der geschriebenen Geschichte anzuknüpfen vermögen.

Betrachten wir vor Allem, wann und wie wir zu diesen Zeugnissen der Monumente gelangt sind, und worin dieselben bestehen.

Die ersten Abbildungen besonders merkwürdiger musikalischer Instrumente des alten Egyptens, noch ganz isolirt, verdankt man dem berühmten englischen Reisenden James Bruce. Er fand in einer Grabhöhle in der Nähe der Ruinen der alten Thebä, an den Seitenwänden, zwei schöne Harfen abgebildet, wovon er im J. 1774 dem Dr. Burney Nachricht gab, und die er nebst den dazu gehörigen Gestalten der spielenden Personen abzeichnen liess.*)

Ohne Vergleich folgenreicher für die Kenntniss des alten Egyptens in jeder Beziehung waren, 24 Jahre später, die Bemühungen der französischen Gelehrten und Künstler, welche, im Gefolge der denkwürdigen Expedizion nach Egypten unter dem damaligen General Bonaparte, das Land durchsucht, die von ihnen besichtigten Reste altegyptischer Baukunst abgebildet, aufgefundene Papyrus, Kunstarbeiten, Werkzeuge u. d. gl. verzeichnet und beschrieben haben, und deren Arbeiten in der, auf Befehl des nachmaligen Kaisers Napoleon (1809) mit einem ungeheuren Aufwande von Mühe und Kosten herausgegebenen *Description de l'Égypte* enthalten sind. Unter den fast unzähligen Bildern egyptischen Lebens und Treibens, womit die Wände jener Bauten über und über bedeckt sind, kommen auch Gestalten vor, welche mit musikalischen Instrumenten beschäftiget sind.

*) Das Schreiben von Bruce an den Dokter Burney hat auch Forkel in seine Gesch. d. M. im 1. Band vollständig eingerückt.

Digitized by Google

Neuere Reisende, darunter ein *Rosellini*, ein *Champollion* d. J., haben die Untersuchungen theils fortgesetzt, theils wiederholt; ein grosser Theil auch ihrer Zeichnungen ist bereits erschienen, und die Lieferungen werden noch fortgesetzt; über die Echtheit, selbst über die Genauigkeit der Abbildungen, kann kein Zweifel mehr erhoben werden, und wir haben jetzt die vollständige Kenntniss einer nicht geringen Zahl musikalischer Instrumente, welche einst in dem alten Egypten gekannt und, wie man annehmen muss, im Gebrauche waren.

Unter diesen sind für uns von geringem Interesse jene Zymbeln, Sistern und das ganze Geschlecht der Klingeln, Klappern und Trommeln, deren alle alten Schriftsteller oft gedacht, und die man, nebst einiger Pfeifenbläserei etwa, gewöhnlich für die einzige Instrumental-Musik der alten Egypter gehalten hat.

Von grösserem Interesse möchten für uns die Blas-Instrumente sein: Trompeten, Hörner und Flöten (eigentlich Pfeifen) von verschiedenen Formen. Allein diese Instrumente scheinen von den Malern fast mehr nur wie Symbole, nach einem angenommenen Typus, als nach der Wirklichkeit abgebildet worden zu sein; immer zeigen sie die Kindheit der Erfindung, und ihre Gestalt lässt nur auf ein sehr beschränktes Tonvermögen schliessen.

Wichtiger, ja allein wichtig für uns, sind die Saiten-Instrumente.

Die erste Frage wird natürlich jene nach der Lyra sein, welche (nach Apollodor) Hermes, oder der Mercurius der Egypter, am Nil erfunden und eingeführt, und welche die Griechen einst von den Egyptern überkommen haben sollten. Nun ja, sie kommt, obgleich nicht oft, auch gewöhnlich in einer nicht eben zierlichen Gestalt vor. Man findet sie mit 3 und 4, aber auch mit 5 und mit 9 Saiten;*) sie wird nicht aufrecht (wie an den griechischen Monumenten), sondern quer liegend getragen, und, wie man sieht, mit den Fingern gespielt.

Ein anderes Saiten-Instrument, nicht ganz deutlich kennbar, scheint zu der Gattung zu gehören, die man ein Psalterium nennt; ein Resonanzkasten von geringem Umfang, ohne Griffbrett, mit Saiten bezogen, die mit dem Finger gerührt werden.

Am häufigsten kommen zwei Gattungen von Saiten-Instrumenten vor, welche

---

*) Bei *Rosellini* in den *Monumenti dell' Egitto e della Nubia*, Taf. XCVI. u. XCVIII. — Eine sehr zierliche Lyra von 9 Saiten, in herrlichem Blau und Goldfarbe prangend, von einer Schlange umwunden, die an einem Griffe sie hält, fand v. Prokesch in den äussersten, von Menschen, Zeit und Wüste am meisten mitgenommenen Ruinen, nächst den oberen Katarakten, an der Gränze von Dongola, Wadi-Halfa gegenüber. Sie fällt in die Zeit des siebenten Vorfahrers des grossen Sesostris. (Demnach wäre sie ungefähr gleichzeitig mit den eben so prächtigen thebanischen Harfen.)

Digitized by Google

man vor nicht langer Zeit den alten Egyptern am wenigsten zugetraut haben würde: weder die bekannten griechischen Geschichtschreiber über Egypten, noch die Reisebeschreiber einer neueren Zeit hatten von solchen etwas gemeldet, und man würde es auch an sich gar nicht für glaublich gehalten haben, dass die Egypter Instrumente besessen haben könnten, von denen nicht einmal die Griechen etwas gewusst hätten! Diese Instrumente sind: die Harfe, und die Laute oder Guitarre.

Die Harfe erscheint in zwei Haupt-Formen.

Die erste Form ist die thebanische Harfe; so zu nennen, weil sie nur in den Ruinen der alten Thebä, und eigentlich in deren Nähe, in den Grabhöhlen (Hypogeen) der Könige von Thebä, gefunden worden ist. Man hat davon vier Abbildungen: zwei hat der Engländer Bruce mitgetheilt, zwei andere sind in der *Descr. de l'Ég.* Pl. 91 kolorirt zu finden. Letztere zwei hat später *Rosellini* an Ort und Stelle nochmals (auch kolorirt) abgebildet. *)

Die thebanische Harfe ist unsern Harfen in allem Wesentlichen (Haken und Pedal sind auch in Europa Erfindungen einer neueren Zeit) vollkommen ähnlich: sie ist im Dreieck, wiewohl ohne Vorderholz (Stütze) mit aufwärts geschmackvoll geschweiftem Querholz (Arme) akustisch richtig gebaut; an der Vorderseite mehr als mannshoch; reich an Saiten (man findet sie mit 11, 13, 18 und 21 Saiten), höchst zierlich in der Form, und in allen Theilen mit mannigfaltigen wirklich geschmackvollen Verzierungen ausgestattet: sie würde heut zu Tag in dem elegantesten Salon durch Zierlichkeit und Reichthum aller Augen auf sich ziehen. **)

So merkwürdig die Abbildungen dieser vier Harfen sind, so merkwürdig ist die der dieselben spielenden Gestalten, welche in lange, bis zu dem Knöchel herabreichende weite Gewänder mit natürlichem Faltenwurf gekleidet erscheinen. Aus dem ganzen Bilde ausgehoben, würde, ausser etwa einigen Nebendingen an den Ver-

---

*) Die Verf. der Erklärungen zu der *Descr. de l'Ég.* (Vol. X. p. 252. *Panckoucke.*) sind der Meinung, es seien ihre zwei Harfen eben dieselben, welche früher Bruce mitgetheilt. Ich halte dies für einen Irrthum: Bruce, ein guter Forscher, und von Burney aufgefordert, wusste wohl, worauf es ankam, und würde sich so bedeutende Abweichungen nicht gestattet haben. Ohne Zweifel war die von ihm gefundene Grabhöhle eine andere, als jene, welche die franz. Gelehrten besucht und die fünfte benannt haben; bemerken ja eben dieselben an einer andern Stelle (a. a. O. S. 102): es sei die lybische Gebirgskette voll solcher Begräbnisshöhlen. Prokesch war in 16 derselben gestiegen; die Führer versicherten, nur eben diese zu kennen. Diodor von Sizilien zufolge sollen einst deren 47 gewesen sein; Strabo spricht von 40. (Prokesch, Erinner. aus Egypten, I. 383.)

**) Die Abbildungen der hier besprochenen Harfen und der dieselben spielenden Gestalten gebe ich in den Beilagen Taf. I. u. II. Fig. 1. 2. 3. 4. Hierzu gehört die am Schlusse des Textes angehängte „Erklärung der Abbildungen," welche, so wie die Zeichnungen selbst, theils aus v. Drieberg's Wörterbuch der griech. Musik, theils aus G. W. Fink's Erste Wanderung der Tonkunst entnommen ist.

Digitized by Google

zierungen des Instruments (dergleichen eben vor nicht langer Zeit auch bei uns an Möbeln in der Mode waren), schwerlich jemand egyptischen Styl heraus finden. Es ist dies um so merkwürdiger, weil die umgebenden Szenen, woraus jene Ausschnitte genommen sind, vollständig den egyptischen Styl an sich tragen. Man sieht, dass der Zeichner dies Mal von dem eingeführten Typus abweichend, gegen die Gewohnheit, Instrument und Figur nach der Natur abgebildet hatte; ein Umstand, der das Vertrauen auf die Genauigkeit selbst in minder erheblichen Nebendingen (der Maler hält solche leicht dafür), z. B. hinsichtlich der Zahl der Saiten, nur steigern kann.

Eine andere Form der Harfe, und die viel öfter gefunden wird, ist, sowohl was das Instrument, als was die spielende Figur betrifft, minder zierlich. Diese Harfe bildet einen aufrecht gestellten länglichen Bogen oder Segment, ebenfalls ohne Stützholz, mit manchen, oft sehr sonderbaren Verzierungen; bisweilen sehr hoch, mit wenigen Saiten; öfter von kleinerem Format und verhältnissmässig mit vielen Saiten. Die Figuren, gewöhnlich nackt oder halbnackt, spielen bald stehend, bald hockend, bald knieend. — Ich kann nicht untersuchen, ob diese Form vielleicht in der Bildnerei eingeführter Typus gewesen; in akustischer Hinsicht ist auch gegen diese Form nichts nothwendig einzuwenden, und ich finde eben kein Bedenken, sie als eine zur Gattung gehörige, vollkommen taugliche Harfe anzuerkennen. *)

Die Figuren an den Harfen sind überall mit beiden Händen spielend abgebildet; was, wenn nicht auf Kenntniss der Harmonie in unserm Sinne, doch auf Kenntniss der Antiphonie, d. i. Verdoppelung mit der Oktave (bei Einschnitten der Melodie vielleicht auch mit der Quinte) deutet. **)

Endlich kommen noch die oben erwähnten Lauten oder Guitarren (wenn es

*) Beispiele von Harfen dieser Form gebe ich Taf. III. Fig. 7. 8. 10. 11.

**) Ich bin gar nicht abgeneigt, zu glauben, dass die älteren Egypter, zur Zeit als Harfen wie jene thebanischen im Gebrauch waren, die Harmonie auch nach unserem heutigen Begriffe kannten; die Stellung der spielenden Figuren auf den vorliegenden Bildern, die Haltung der Arme, die Stellung der Finger, welche zugleich mehre Saiten berühren, alles lässt keinen Zweifel übrig, dass sie Akkorde angeben. Uebereinstimmend auch mit den Entdeckungen, welche Hr. v. Kretzschmer (Ideen zu einer Theorie der Tonkunst, Stralsund, 1833) in Beziehung auf das griechische Tetrachord mitgetheilt hat, bin ich ferner der Meinung, dass, in einer sehr alten Zeit, ein egyptischer Weiser das Problem der harmonischen Tonverbindungen in das Tetrachord als in einen Kern gehüllt hatte: die Griechen, die es aus Egypten überkommen hatten, betrachteten dasselbe als Grundlage einer Tonleiter, wofür der Egypter es nicht erdacht hatte, und wofür es in der That nicht das passendste Vehikel war. Die Kenntniss der Griechen war und blieb darum immer nur beschränkt und einseitig; aus Egypten selbst aber konnte ihnen die Auflösung des nicht geahnten Räthsels nicht mehr kommen, wenn dort mittlerweile die harmonische Kunst unter der Nazion selbst schon wieder verschollen und in Verlust gerathen war: eine Meinung, die ich hier im weiteren Verfolge zu begründen versuche.

Digitized by Google

erlaubt ist, ungestalte Griffbrett-Instrumente so zu nennen) zum Vorschein: der Hals ist meistens von unverhältnissmässiger Länge, der Schallkörper meistens rund, bisweilen guitarreartig, sehr klein. Von dem Gebrauche des Bogens findet sich dabei nirgends ein Spur, sie wurden mit den Fingern der rechten Hand klingend gemacht.*)

Dies also wäre das jetzt bekannte Verzeichniss der Instrumente Egyptens, aus einer Zeit, welche weit über die bekannte Geschichte dieses Landes zurück reicht.

Schon Burney, welcher von seinem Landsmanne Bruce den Bericht nebst der Abbildung der Harfen erhalten hatte, fühlte sich bei der Vorstellung des hohen Alterthums dieses Fundes von Bewunderung ergriffen: „Die Zahl der Saiten (sagt er), die Zeichnung und die Form dieses Instruments, die Eleganz seiner Verzierungen erwecken Gedanken, die, sollt' ich mich ihnen überlassen, mich zu weit von der Hauptaufgabe meiner Untersuchungen verlocken, (?) ja völlig aus meinem Gleise bringen würden: die Seele verliert sich gänzlich in dem unermesslichen Alterthum, aus welchem diese Abbildung herrührt; wirklich ist die Zeit, in der sie entstand, so entfernt, dass man nicht umhin kann, zu glauben, dass die Künste, nachdem sie zu grosser Vollkommenheit gelangt sind, wieder verloren gehen, um lange nach einer solchen Periode wieder erfunden zu werden.“ **)

Allerdings muss die Vorstellung des hohen Alterthumes jener Abbildungen, vorzüglich jener der thebanischen Harfen, das Gemüth mit tiefer Bewunderung erfüllen: diese Harfen rühren — wie man aus den, an den Gebäuden gefundenen Ringen (Chiffern) der Erbauer dermal nachweisen kann — aus der Zeitperiode frü-

*) Beispiele solcher Guitarren findet der Leser hier Taf. III. Fig. 5. u. 6. — Zur Ausfüllung des Raumes ist Fig. 9. ein Flötenspieler beigefügt.

**) *Hist. of. Mus.* Vol. 1. p. 215. Das klingt recht schön, und die Reflexion philosophisch; ich meine aber, Dr. Burney hätte eine so wichtige, wenn auch noch ganz isolirte Entdeckung allerdings in den Kreis seiner „Hauptaufgabe“ einbeziehen, und sich aus dem vorgezeichneten Gleise wohl heraus bringen lassen dürfen. Hinwieder hätte unser Forkel (G. d. M. 1. Band. S. 95 u. 97), dessen Kapitel über die Musik der alten Egypter ich sonst weitaus für das Beste halte, was jemals über den Gegenstand erschienen ist, jene Entdeckung allzu gleichgültig angesehen, und aus derselben eben so wenig als Burney eine Folgerung gezogen; auch sein Urtheil war diesmal nicht ganz unbefangen von vorgefasster Meinung: er hatte sich es vorgesetzt, den Egyptern die Musik und musikalische Kenntnisse nur in einem sehr beschränkten Masse zuzugestehen, ja beinahe streitig zu machen; Bruce's Entdeckung mochte auch ihm zu isolirt erschienen sein, um darauf den Glauben an einst da gewesenes Bessere zu bauen; wiewohl sie auch also isolirt dafür hingereicht hätte. Doch seien wir so billig, uns zu erinnern, dass man in Europa, ungeachtet mancher Anzeigen und selbst Ueberlieferungen, an die Existenz eines überseeischen Welttheils im Westen nicht eher glauben wollte, als bis Christoph Columbus und seine Gefährten ihn gefunden, und Wahrzeichen von dort her mitgebracht hatten.

Digitized by Google

her Vorgänger des grossen Sesostris her (dessen Regierungs-Antritt in das Jahr 1565 vor Chr. Geb. gesetzt wird). Thebä war das erste und älteste Reich Egyptens, und lange vor Erbauung von Memphis war Thebä (die berühmte Stadt mit den hundert Thoren, deren Pracht schon Homer gedenkt) die Residenz seiner Könige*), deren Begräbnisshöhlen in der Nähe der Stadt sich befanden und noch zu finden sind.**) Man irrt nicht, wenn man diesen Begräbnisshöhlen ein Alter von beinahe viertausend Jahren zugesteht.

Welch ein Zeitraum hatte aber vorher dazu gehört, die mechanischen Künste, und die nothwendigen Hilfswissenschaften der Bankunst und der Skulptur auf den Grad zu bringen, um jene ungeheuren prachtvollen Bauten unternehmen und ausführen zu können, deren Wände mit Abbildungen überdeckt sind, welche in tausendfältigem Wechsel das Treiben eines hoch zivilisirten mächtigen Volkes darstellen!***) Oder — da wir uns hier darauf beschränken, die Spuren seiner Musik zu betrachten — welch' ein Zeitraum hatte dazu gehört, die musikalischen Kenntnisse so weit auszubilden, um Instrumente, wie jene Harfen, zu ersinnen, und in solcher Vollkommenheit auszuführen!

Begierig strebt dennoch, immer nicht ganz befriedigt, der Geist weiter in die Nacht der Vorzeit, und es drängt sich ihm die Frage auf: woher waren den Egyptern jene Kenntnisse oder deren Anfänge gekommen?

Die besten Geschichtforscher kommen jetzt schon überein, dass die erste Bevölkerung Egyptens, so wie dessen Zivilisazion, vom Süden her gekommen war, und sich von Oberegypten den Nil herab, nach Mittel- und Niederegypten verbreitet habe.†) Ein Schwarm der südlich anwohnenden Ethiopier war zuerst über Nubien und das Gebirge herab, dem Laufe des Nil folgend, in das glückliche Thal

*) Nach Diodor. S. Rotteck's Allg. Gesch. 1. B. 4. Kap. §. 6.

**) Man sehe die Anmerkung *) S. 45.

***) Plato, in dem (oft angeführten) Gespräche zwischen Klinias und dem Athenienser, versichert, man finde in Egypten Werke der Malerei und der Bildhauerkunst, die seit zehntausend Jahren gemacht sind (und dies sei keine Redensart, sondern zehntausend Jahre buchstäblich zu verstehen); Werke, sagt er, „welche nicht mehr noch weniger Schönheit haben, als die von heute; und nach denselben Regeln verfertigt würden" — Plato lässt hier seinen Interlokutor nur eben erzählen, was er selbst von den, auf das vorgegebene Alterthum ihrer Ueberliefcrungen stolzen Priestern vernommen hatte. Die Myriade von Jahren lassen wir dahin gestellt; gewiss aber ist es, dass die zu Plato's Zeit vorhandenen Bauwerke, mit ihren Skulpturen und Malereien viel jünger waren, glaublich schon eine neue Auflage auf ältere Werkstücke und Ruinen aufgesetzt. Die ältesten Monumente, die König-Gräber zu Beny-Hassan, zählten damals vielleicht 1600 Jahre, und an ihnen soll, nach Prokesch, noch die Kindheit egyptischer Kunst wahrzunehmen sein. (Erinn. II. 25.) Sphynxe, Kolosse, von höherem Alter möchten jedoch allerdings bestanden haben.

†) v. Rotteck Allg. Geschichte, 1. B. 4. Kap. §. 3 u. ff.

Digitized by Google

gekommen, in welchem sie das Getreide (wie man sagt) wild wachsend antrafen und längs der nahen Gebirgskette gleich Anfangs zahllose Grotten fanden, um sich darin dem Klima trefflich entsprechende Wohnungen einzurichten. Ihre Enkel zogen sich dann immer weiter am Nil herab, und aus dem vorigen Heimathlande folgten noch mehr Einwanderer in die entdeckte neue Welt. Bald kamen auch von andern Seiten her neue Einwohner: eine in vielen Kenntnissen erfahrene Priesterkaste war hinzugekommen, die entweder von Meroë her, dem Hauptsitze der Ethiopier, oder aus Asien herüber, neue Kolonien und eine ausgezeichnete Kaste der Krieger mitbrachte. Unter ihrer Leitung bildete sich die Gesittung des Volkes und eine geregelte Verfassung aus. Auch Schwärme von Nomaden waren, wie es scheint, wenig später, aus Arabien über die Landenge nach Niederegypten eingewandert, die sich da festsetzten, und aus welchen selbst eine Dynastie (die Hirtenkönige, Hyksos) eine Herrschaft gründete, welche eine Zeit lang sogar über Memphis sich erstreckte, endlich aber den Anstrengungen der thebanischen Dynastie erlag, und mit gänzlicher Austreibung der Eindringlinge endete. — Ein bedeutender Zeitraum und mannigfaltig wechselnde Ereignisse waren erforderlich, die getrennten Massen in ein Volk, in ein grosses Reich zu vereinen.

Jedenfalls hatte der Stamm der Bevölkerung seine ersten Kenntnisse und eine verhältnissmässige Gesittung aus Indien mitgebracht, aus welchem früh blühenden Lande auch die Ethiopier ihren Ursprung herleiteten.*) In Indien und in China war es, wo schon in der Urzeit die musikalischen Anlagen der Menschen-Natur zu einer (wohl noch sehr einfachen) Kunst gebildet, besonders aber gewisse Naturgesetze der Töne erlauscht und festgestellt worden waren: wie man denn jetzt darüber ziemlich einig ist, dass die Tonkunst überhaupt aus Südasien in verschiedenen Richtungen weiter verbreitet worden, und dass dort einst ihre Wiege gestanden hat.**).

In der neuen Heimath musste jedoch unter den neuen (ältesten) Egyptern, mit besonderer Lust, wie mit dem gedeihlichsten Erfolge, noch durch manches Jahrhundert an der Tonkunst gearbeitet worden sein; auch konnten sie, begünstigt durch die Fruchtbarkeit des Landes, nicht beunruhiget durch feindliche oder räube-

*) v. Rotteck a. a. O.

**) G. W. Fink, Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, Essen, 1831. Der Verfasser dieser merkwürdigen Schrift verfolgt ihre Spur von der Gränze von China in westnördlicher Richtung bis in die Gebirge des schottischen Hochlandes, wo sich, höchst sonderbarer Weise, die ganz wunderliche (lückenhafte) altchinesische Tonleiter wiederfinde. Eine solche Wanderung nimmt auch Hr. Fétis an, der in der Musik der nördlichen europäischen Völker jene der Indier erkannt haben will. (?)

Digitized by Google

rische Einfälle, auch noch nicht bedrückt durch den Despotismus, der später oft in zwecklosen Bauunternehmungen die Kräfte des Volkes vergeudete, der Pflege der Kunst und Wissenschaft sich mit Musse hingeben. Mit Recht mögen aus diesem Gesichtspunkte die Egypter der ersten Periode nicht zwar (wie lange geglaubt worden, und von manchen Schriftstellern noch immer wiederholt wird) als die Erfinder der Musik, wohl aber als die Erfinder vieler wichtigen Kenntnisse in der Musik angesehen werden: sichtlich würde allein schon die Harfe hiefür zeugen, welche weder den Indiern noch den Chinesen bekannt war.

Dass, einmal auf einen gewissen Grad gediehen, der Musik eben in Egypten kein weiterer Fortschritt zu versprechen war, begreifen wir leicht, wenn wir annehmen, dass mittlerweile auch der Charakter seiner Verfassung sich entwickelt hatte, in welcher Unveränderlichkeit erstes Prinzip, ja Grundgesetz geworden war. Aber eben diesem Prinzip zufolge hätte auch die Musik auf dem Punkte, zu dem sie einmal gelangt war, wenigstens stazionär bleiben sollen. — Und dennoch vereinigen sich vielfältige Umstände, um, in Verbindung mit den Acusserungen der achtbarsten alten Schriftsteller über Egypten, uns zu der Annahme zu berechtigen: dass in einer späteren Periode, noch in der Blüthe des Reiches, nicht nur die musikalischen Instrumente schon ausser Gebrauch gekommen, sondern auch die musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten unter der Nazion verloren gegangen, ja die Erinnerung an die einstige Existenz jener Instrumente, und sogar die Kenntniss ihrer noch vorhandenen Abbildungen, verschwunden gewesen sein müsse. Und zwar:

Erstens: Die Griechen, welche frühzeitig ihre ersten Kenntnisse der Musik von den Egyptern erhalten hatten, und später im Verlaufe der Zeiten, wie geschichtlich bekannt ist, mehrmal in erneuerten Verkehr mit Egypten gekommen waren, haben jene besseren Instrumente, die Harfe (in beiden beschriebenen Formen), und die lautenartigen Instrumente mit dem Griffbrette, nie gekannt: nirgends findet man bei ihren Schriftstellern von solchen eine Erwähnung, nirgends unter den auf uns gelangten Werken ihrer plastischen Kunst eine Spur. Man erinnere sich, dass man Griechenland das Land der Lyren, Egypten das Land der Sistern zu nennen pflegte; sei dies auch (wie es scheint) im Scherze gesagt gewesen, so ergiebt sich doch daraus, dass man im Alterthume von der Musik der Egypter insgemein keine hohe Meinung hatte; dass deren Musik hauptsächlich in einem (muthmasslich

Digitized by Google

rhytmischen) Geklapper und Geklingel bestanden haben musste. Wo aber das Volk an solchem Geräusch sich ergötzt, oder mit solchem seine Götter verehrt, da kann man den Gebrauch edlerer, wirklich musikalischer Instrumente, und das Vermögen, solche kunstgemäss zu behandeln, wahrlich nicht voraussetzen.

Von den Harfen und von den Instrumenten mit dem Griffbrette hätte in Griechenland gesprochen werden müssen; ja es würden die Griechen diese Instrumente ihren (jedenfalls höchst unbedeutenden, tonarmen) Lyren, Kytharen, und wie sie deren mannigfaltige Arten und Formen sonst noch nannten, bald vorgezogen und in einem ohne Zweifel noch vervollkommneteren Zustande vorlängst bei sich eingeführt haben. Diese Instrumente würden ihnen dann auch in der Theorie sehr bald weiter geholfen und (war's auch zunächst auf dem empirischen Wege) schon fertige Kenntnisse geboten haben, die ihnen noch lange, und wohl nur darum mangelten, weil sie solche auf dem Wege theoretischer Abstrakzionen finden zu müssen meinten, und über den Studien der Zahlen und der Verhältnisse, und über der Ausbildung eines angeerbten, sinnreichen, aber längst unfruchtbar gewordenen Systems es verschmähten, ihre Aufmerksamkeit der ausübenden Kunst zuzuwenden, welche theils ihre Theorien bewährt, theils aber auch zu deren zweckgemässer Aus- oder Umbildung Fingerzeige gegeben haben würde (so wie wir die Vollendung unserer musikalischen Theorie nicht der Spekulazion, sondern der Orgel verdanken).

Zweitens: Die egyptischen Kolonien, welche in verschiedenen Zeiten nach Griechenland und Kleinasien gekommen waren, haben weder solche Instrumente, noch (das man wüsste) absonderliche musikalische Kenntnisse mitgebracht.

Drittens: Weder Herodot, „der Vater der Geschichte," der beiläufig fünfthalbhundert Jahre vor Christi Geburt Egypten bereist und dessen Geschichte geschrieben — noch Plato, der etwa hundert — noch Diodor von Sizilien, der ungefähr dreihundert Jahre nach Herodot Egypten besucht hat, — Schriftsteller, denen allein wir, bis jetzt, alle unsere Nachrichten über die Musik des alten Egyptens zu verdanken hatten — erzählen uns etwas von einer Musik mit Instrumenten, wie die eben beschriebenen waren. Herodot nur beschreibt ein musikalisches Fest zur Feier der Diana zu Bubastis; aber welch eine Musik! Eine Menge Volkes beider Geschlechter kam auf Fahrzeugen den Nil herab; bei jeder Stadt unterwegs wurde angelegt: einige von den Weibern schlugen die Handtrommel, indess ein Theil der Männer die Pfeifen blies, und die übrigen Personen beider Geschlechter sangen und in die Hände klatschten! — Eben diesen Schriftstellern zufolge wurde die Musik in Egypten für eine unnütze, ja für eine schädliche Kunst gehalten, indem sie das Gemüth des Menschen verweichliche; weswegen sie (nach Diodor)

Digitized by Google

sogar untersagt gewesen sein soll; eine Behauptung, deren anscheinender Widerspruch mit den anderweitigen Erzählungen (wie Burney ganz richtig bemerkt) eigentlich dahin zu erläutern ist, dass die Weisen, welche gesungen werden durften, gesetzlich auf das Genaueste vorgeschrieben waren; eine Einrichtung, die Plato nicht genug bewundern kann, und die nach seiner Meinung das Werk eines Gottes oder irgend eines göttlichen Menschen gewesen sein müsse!

Endlich berichtet Strabo, dass bei den Egyptern, weder in ihren Tempeln noch bei ihren Opfern der Gebrauch musikalischer Instrumente eingeführt gewesen sei.

Freilich waren die genannten griechischen Weisen und Geschichtschreiber ziemlich spät (schon in dem Zeitraume der persischen Herrschaft, unter jener der Ptolemäer, selbst unter der Herrschaft der Römer) nach Egypten gekommen; allein weder die Tradizion unter dem Volke, noch die Erzählungen der Priester, denen sie meistens ihre Nachrichten dankten, wussten ihnen von einer einstmaligen glänzenderen Musik und von jenen einst gebräuchlichen Instrumenten etwas mitzutheilen.

Und doch sind jene Instrumente keine Chimären: sie müssen einmal im Gebrauche, und in Händen, die solche zu handhaben wohl verstanden, gewesen sein. Wie war es möglich, dass diese Kunst unter dem Volke Egyptens so ganz und gar in Verlust und Vergessenheit gerathen konnte, da dessen Geschichte bis dahin zwar wohl Perioden zeitlicher Unterjochung durch fremde Eroberer, nie aber des Verfalles in völlige Barbarei anzuzeigen gehabt hatte? Welche übermächtige Einwirkung, welcher unwiderstehliche Zwang, der mit einem Schlage die Fortpflanzung der musikalischen Kunst auf die folgende Generazion gehemmt haben musste, konnte eine solche, in der Geschichte der Völker einzige Erscheinung hervorgebracht haben? — Eine theokratische Regierung brachte zu Stande, was profaner Despotismus vergeblich versucht haben würde: Die Geschichte des in vielfältiger Beziehung sonderbaren alten Volkes belehrt uns, wie (in einer nicht näher bezeichneten Periode) die zu unbeschränktem Einflusse gelangten Priester sich der Musik ganz bemächtigten; wie sie deren Kenntniss sich fortan als ihr Geheimniss ausschliessend vorbehielten, und wie sie, „die Vormünder der Nazion“ — ohne Zweifel aus Gründen einer tief gedachten Staatsweisheit — für gut fanden, das Volk von einer, nach ihrer Meinung verweichlichenden Musik abzubringen, daher deren Gebrauch allenthalben abzustellen, und statt derselben jeder der verschiedenen Kasten gewisse einfache, den politischen und religiösen Zwecken besser entsprechende Weisen gesetzlich vorzuschreiben, von welchen bei schwerer Ahndung Niemand sich eine Abweichung erlauben durfte.

Digitized by Google

So wird es erklärbar, dass unter der Nazion bald jeder Rest von jener, früher geblühten Musik verschwand; deren Spur — den Einwohnern selbst schon unbewusst — nur noch auf jenen Monumenten sich erhielt, um nach Jahrtausenden von einer untergegangenen Kunst zu zeugen. *)

Erwägt man, wie die Egypter, steifer als jemals die Chinesen, an dem einmal herkömmlich Gewordenen hafteten, das sie als ein Vermächtniss der Weisheit der Vorfahren zu achten von Jugend auf gewöhnt wurden, so wird es begreiflich, dass die einmal verlorene Kunst so wenig, als die Kenntniss ihres Systems, unter der Nazion je wieder aufleben konnte. Unter ihren Priestern mögen gewisse musikalische Kenntnisse als ein Geheimniss sich noch lange fortgepflanzt haben; allein nach dem angeführten Zeugnisse Strabo's machten sie von Instrumenten keinen Gebrauch; auch liest man nicht, dass sie sich derselben als eines Hebels irgendwo zur Hervorbringung besonderer Effekte bedient hätten: sie hatten also keinen Grund, dieselben zu kultiviren, und man sollte fast zweifeln, ob auch nur die, unter solchen Umständen nutzlos gewordenen, theoretischen Kenntnisse der Vorfahren bei ihnen gut aufgehoben gewesen seien.

Der anscheinend erheblichste Einwurf, welcher gegen die Annahme eines so frühen Verfalles der Musik, und insbesondere der Instrumental-Musik in dem alten Egypten — oder soll ich nicht vielmehr sagen, gegen die Richtigkeit der übereinstimmenden Aussagen eines Herodot, Plato, Diodor und Strabo? — aufgebracht werden könnte, und welchen ich mir darum hier auch selbst vorhalten muss, wäre wohl dieser: dass die Abbildungen jener, den Egyptern eigenen Saiten-Instrumente nicht etwa nur auf den ältesten Monumenten, aus der Pharaonen-Zeit, sondern dass solche auch auf den viel neueren, aus der Zeit der Ptolemäer, ja sogar auf den Bauten der ersten römischen Kaiser noch gefunden werden. Allein, man bedenke: dass es den Ptolemäern, zumal den ersten dieser Dynastie, angelegen war, die Egypter vergessen zu lassen, dass sie wieder unter der Herrschaft von Fremden standen; sie liebten (wie v. Prokesch es ausdrückt), „als die Wiederhersteller der altegyptischen Religion, als die gesetzlichen Erben und Rächer der Pharaonen zu gelten;“ — sie stellten die von den Persern zerstörten Heiligthümer

*) Was insbesondere die Harfe betrifft, so scheint sich diese nur etwa unter den Juden (aus der Zeit ihrer einstigen Ansiedelung in Egypten) erhalten, und nachmals an andere, besonders europäische Völker vererbt zu haben, da nämlich bei den anderen asiatischen Völkern dieses Instrument niemals aufgekommen ist.

Digitized by Google

wieder her, vermehrten oder erweiterten dieselben mit eigenen grossen Bauwerken, durchaus in jenem Style, welcher vor ihnen seit mehr als einem Jahrtausend einheimisch gewesen und als geheiligt erhalten worden war. Eben so führten deren Nachfolger, die römischen Imperatoren, als Herren Egyptens, ihre Bauten absichtlich immer noch in eben demselben Style: sie bauten durch egyptische Baumeister und Künstler, für Egypter und deren Götter. Darum ist die Art der Wandverzierungen überall dieselbe, die man an den Bauwerken der ältesten Pharaonen erblickt; sie sind von diesen auf die neueren Bauwerke so genau übertragen, dass fast nur die Ringe, in welchen die Erbauer, Wiederhersteller oder Vergrösserer ihre Namen verewigten, (vielleicht auch die im Vergleich mindere Mächtigkeit des neuen Werkes) den langen Zeitraum anzeigen, welcher zwischen der Entstehung jener älteren und dieser neueren verlaufen war.*) Nirgends haben die Ptolemäer oder die römischen Herrscher Szenen aus griechischem Leben, und Figuren mit griechischen Instrumenten abbilden lassen. — Geschieht es ja auch bei uns je zuweilen, dass zu einem Werke der Baukunst gothischen Styles ein Zubau unternommen werden muss: man führt ihn, so gut man es vermag, im gleichen Style aus; und wäre es dabei die Aufgabe, eine musikalische Szene des zwölften Jahrhunderts zu ergänzen, oder zu einer solchen ein Seitenstück zu liefern, so würde man sich wohl hüten, den Figuren Violinen und Kontrabässe in die Hände zu geben.

Nach Allem, was hier vorstehender Massen, mit Hinweisung auf die divergirenden Zeugnisse der Monumente einerseits, und der Erzählungen der achtungswürdigsten Schriftsteller des Alterthumes andererseits angeführt worden, werden die Perioden der Musik in dem alten Egypten anders, als bisher geschehen, geordnet werden müssen; so wird z. B. die sogenannte ältere Periode, welche gewöhnlich aus der ältesten Zeit bis auf Alexander den Gr. ausgedehnt verstanden wird,**) die Unterabtheilung vorhergegangener zwei früherer Zeiträume erfordern: und wenn uns die (gewöhnlich also bezeichnete) ältere Periode als die Blüthen-Periode der altegyptischen Musik dargestellt wurde, werden wir (die

*) Dass das Auge des Kenners die drei Perioden egyptischer Baukunst auch in manchen kleinen Zügen in der Ausführung unterscheidet, hebt obige Behauptung nicht auf: überall doch war der Baustyl der Pharaonen das Vorbild, das man zu erreichen bemüht war.

**) Burney lässt diese Periode nur bis zur Eroberung Egyptens durch die Perser sich erstrecken; von da an datirt er den Verfall der egyptischen Musik. Ich werde im Verfolg die Gründe angeben, aus welchen ich auch dieser Vorstellung nicht beipflichten kann, und die Periode egyptischer Musik bis in die Zeit der römischen Herrscher ohne Unterbrechung hinausdehnen.

Digitized by Google

wir mit andern Augen sehen, als die in Vorurtheilen befangenen Griechen des Alterthumes) den langen letzten Abschnitt derselben vielmehr schon als die Periode des Verfalles bezeichnen müssen. Hinwieder würde man nach unsern Begriffen vermuthlich eher geneigt sein, die Musik bei den Ptolemäern, welche uns von gewissen neueren Schriftstellern (im affektirten Geiste der Alten) als eine Ausartung der guten alten Musik bezeichnet wird, für eine Periode der Blüthe zu erklären; denn die Musik, welche die besagten Schriftsteller dabei im Sinne haben, die Musik, die damals in Egypten von den Griechen getrieben wurde, mag doch wohl eine blühendere gewesen sein, als die damals noch vegetirende alte einheimische; jene Musik aber war keine egyptische, sondern die alte hellenische Musik, die sich aus den Wirren des Heimathlandes in die damals glücklicheren Regionen am Nil geflüchtet hatte, und unter dem Schutze der neuen Dynastie, nicht mehr gehemmt durch den leidigen Einfluss in Vorurtheilen befangener Weisen und Magistrate, in der neuen Heimath sich in der That erst frei zu fühlen und zur Vollkommenheit zu streben anfing; indess die daheim verbliebene nach dem Untergange der griechischen Freiheit, unter dem Geräusch der Waffen fremder Eroberer, nothwendig versinken musste.

Sofern es sich aber hier nur um die Geschichte der einheimischen Musik Egyptens handelt, so wäre, nach unserer Vorstellung, deren Klassifikazion etwa folgende:

Erste Periode.

Die Urzeit Egyptens, von welcher weder Monumente noch Urkunden, höchstens fabelhafte Tradizionen (griechischer Schriftsteller) Nachricht geben. Die Thätigkeit dieser „Periode der Entwickelung egyptischer Tonkunst“ vermögen wir nur aus dem vorgeschrittenen Zustande, worin wir diese in der folgenden Periode finden, auf dem Wege der Vermuthungen und der Schlüsse zu erkennen.

Zweite Periode.

Sie zeigt uns ein Volk im Besitze verschiedener, zum Theil sehr vollkommener Tonwerkzeuge, welche auf den Besitz guter musikalischer Kenntnisse und verhältnissmässiger Kunstfertigkeiten schliessen lassen.

Der Anfang dieser „Periode der Blüthe egyptischer Tonkunst,“ und die Gränze des Ueberganges zur folgenden Periode (der Verbannung) lässt sich, bei gänzlichem Mangel hierauf bezüglicher Daten, kaum auch nur annähernd bestimmen.

Digitized by Google

Man darf wohl annehmen, dass in jenem Zeitalter, in welchem die gedachten Instrumente, und zwar zumal die Harfen, zuerst auf den Monumenten abgebildet wurden, das Saitenspiel noch im vollen Gange gewesen, und jene von den Geschichtschreibern erwähnten Beschränkungen der Musik noch nicht in's Leben getreten waren: aber der Beginn dieser zweiten Periode darf zuversichtlich viel weiter (in die vorgeschichtliche Zeit) zurück datirt werden, da der Bau dieser Instrumente, wie sie zuerst auf den Monumenten vorkommen, eine bedeutende Vollkommenheit in akustischer und technischer Hinsicht anzeigt, mithin auf einen schon lange vorhergegangenen Gebrauch zu schliessen erlaubt. Die ältesten Monumente, auf welchen man dergleichen antrifft, sind die Königs-Gräber zu Beny-Hassan, und zunächst jene von Theben. Die ersteren deuten bis auf Osortasen 1. zurück, den achtzehnten Vorfahren des 3. Remeses, in welchem letzteren man den grossen Sesostris der griechischen Geschichtschreiber zu erkennen glaubt, also auf beiläufig 2100 Jahre vor der christlichen Zeitrechnung; mehrere Jahrhunderte dürften aber dieser Zahl noch vorher angereiht werden. Die Königs-Gräber nächst Theben zeigen die Ringe der unmittelbar folgenden Dynastien der Thotmoses und der Ramesiden, etwa anderthalb Jahrhunderte über Sesostris zurück. Zur Zeit dieses grossen Regenten muss aber das Saitenspiel in Egypten noch im Gange gewesen sein; denn in desselben oder seines Sohnes und Nachfolgers Menephta 2. Zeitalter erfolgte der Auszug der Israeliten aus Egypten (beiläufig 1491 Jahre vor Chr. Geb.), und Moses hatte das Saitenspiel in Egypten gelernt.

Dritte Periode.

Es ist dies die Periode des Rückschrittes und dann des Stillstandes. Die Musik der vorigen Periode ist verhallt; an ihre Stelle sind gewisse einfache, gesetzlich vorgeschriebene Gesänge getreten, deren allein sich die verschiedenen Kasten bedienen dürfen. Von musikalischen Kenntnissen ist unter der Nazion endlich nichts mehr übrig, als etwa einige mathematische und sogar astronomische Lehrsätze, und gewisse philosophische oder theosophische Aphorismen, deren Inbegriff die musikalische Erziehung der Söhne der vornehmeren Kasten ausmacht.

Von dem Zeitpunkte, wo Priestermacht — diesmal im vollkommensten Einverständnisse mit dem Königthume — die für entnervend, und einer (seit Sesostris) kriegerisch gewordenen Nazion ungeziemend gehaltene Musik abgestellt, und die verschiedenen Kasten auf den Gebrauch gewisser, gesetzlich bestimmter Gesänge

Digitized by Google

beschränkt hatte, war die der Nazion aufgedrungene (neue) Musik, wie die auch gewesen sei, stazionär; irgend eine Aenderung derselben in dem langen Verlaufe der Zeiten, bis zu dem gänzlichen Untergange des Reiches, ist nicht angezeigt, aber auch nicht zu vermuthen: war auch seit der Unterjochung Egyptens durch Kambyses, und unter der fanatisch unduldsamen Tyrannei persischer Satrapen, der Kultus der Götter des Landes genöthiget, aus den der Zerstörung preisgegebenen Tempeln in die entlegeneren Orte und in die unterirdischen Grabgewölbe zu flüchten, und mochte das Volk nicht so ordentlich wie sonst seine gewohnten gesetzlichen Weisen haben ertönen lassen, so war doch diese „Musik“ darum nicht verloren gegangen; der Zustand solchen Druckes war nicht überall und nicht unausgesetzt derselbe, zu wiederholten Malen, und nicht immer ohne Erfolg, geschahen Versuche, das Perserjoch abzuschütteln, und zu wiederholten Malen nahmen Pharaonen für einige Zeit den Thron Egyptens wieder ein.*) Mit erneuerter Kraft ertönten dann die noch unvergessenen Gesänge; und vollends kam Alles in das alte Geleis, als der mazedonische Held, und die Besitznehmer eines Theiles seines Erbes, die Ptolemäer, die Tempel und den Kultus in Egypten wieder herstellten, und die Einwohner unter ihrer, in Beziehung auf das Volk wirklich milden Herrschaft sich von dem Drucke der gehassten Perser erholten. Eine Aenderung aber in dem einheimischen Systeme der Musik unter den Ptolemäern selbst vorauszusetzen, ist kein Grund gegeben: es lag in deren Politik, die Nazion durch die äussere Achtung für ihre Religion, ihre Sitten und Gebräuche sich geneigt zu erhalten. Jene Musik, welche die Fürsten dieser Dynastie an ihrem Hoflager hielten, deren Herd die neue Alexanders-Stadt war, und die endlich, auch nach dem Abgange der Dynastie und der Eroberung des Landes durch die Römer, in Alexandrien noch einige Zeit hindurch getrieben wurde, die eingebrachte griechische, hatte auf die starre Musik der Egypter in keiner Weise eingewirkt: die Egypter waren aus Grundsatz zu stazionär, auch von der hohen Meinung, die sie von ihrem Wissen, ihren Gewohnheiten und Maximen hegten, zu sehr eingenommen, als dass sie aufgelegt gewesen wären, von „diesen jungen Leuten,“ den Griechen, etwas zu lernen. Sie liessen auch unter der Regierung der Ptolemäer nicht im Geringsten weder von ihren Vorurtheilen noch von ihrem Geschmacke

*) In einem dieser Zwischenräume, zur Zeit Artaxerxes Longimanus (etwa 480 Jahre vor Chr. Geb.) war es, dass Herodot die Priester zu Memphis und Thebä fand, und bei ihnen seine Nachrichten über Egypten schöpfen konnte. Auch Plato musste in einer andern ähnlichen Zwischenzeit, wahrscheinlich unter Pharao Nectaneb 1. oder dessen Nachfolger Tachos, Egypten gesehen haben.

Digitized by Google

Etwas ab; die angesiedelten Griechen und deren Nachkommen blieben im Lande immer Fremde, und ihre Wissenschaft und Kunst gewann keinen Einfluss auf jene der Einwohner des Landes; unangefochten übten die Alexandriner das Monopol ihrer Musik aus, ohne unter den Egyptern weder Neid noch Wetteifer, noch auch nur Nachahmung anzuregen. Am wenigsten aber dachten die Herrscher daran, ihrer Musik einen Einfluss unter der Nazion zu verschaffen. *)

Jene egyptische Musik, welche von dem weisen Plato so hoch (auf Kosten seiner vaterländischen) gepriesen worden, die Musik dieser dritten Periode, welche letztere allenfalls von den Nachfolgern Sesostris anfangend datirt werden mag, perennirte solchergestalt, ungefähr immer auf einer und derselben Stufe von Vollkommenheit (oder Unvollkommenheit) haftend, von äusserem Einflusse weder verrückt noch beherrscht, durch den erstaunlich langen Zeitraum von wenigstens achtzehn Jahrhunderten, bis zur Einführung des Christenthums im 3. und 4. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, in deren Folge der Gesang der Götzenpriester verstummte, und die einst durch sie unter dem Volke eingeführten Gesänge, vermuthlich von den geistlichen Hirten der neuen Kirche als unpassend und heidnisch verboten, sich allmälig verloren. Kaum dürften noch einige zerstreute und zweifelhafte Reste jener Gesänge irgendwo zu finden gewesen sein, als im 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung die Araber mit den Christen schlimmer noch, als einst die Perser mit den Dienern der egyptischen Götter, verfuhren, indem sie lieber gleich die Bevölkerung bis auf eine Handvoll Familien vertilgten oder vertrieben.

Von der Musik Egyptens kann man nicht sprechen, ohne sich zu erinnern, dass nach vielfältigen Zeugnissen die Egypter einst die Lehrer der Griechen

---

*) Der Zustand und die Fortschritte der Musik unter den Alexandrinern gehört ausschliesslich der Geschichte der griechischen Musik an. Auch sind es durchaus nur alexandrinische Schriftsteller aus der Epoche der Ptolemäer, und theils aus der letzten Zeit des egyptischen Reiches, von denen, und von einigen (noch späteren) Römern, wir alle unsere Nachrichten selbst über alt-hellenische Musik überkommen haben: Keiner von ihnen hatte mehr den olympischen Festspielen beigewohnt, Keiner die Gesänge oder das Instrumentenspiel ihrer Preisbewerber gehört. Die Musik, von der sie Nachricht geben, ist grösstentheils schon alexandrinisch-griechische; die Instrumente, die sie aufzählen, alexandrinische Erfindung. Zudem sind diese Schriftsteller allesammt (nur) Philosophen, Mathematiker, Physiker, Rhetoren, mitunter Sammler alter Ueberlieferungen, an Leichtgläubigkeit und Hang zum Fabelhaften die Voräitern wo möglich noch übertreffend. Von keinem ihrer Praktiker ist leider Etwas auf uns gekommen. (Man vergl. die Anmerkung S. 28.)

Digitized by Google

in dieser Kunst gewesen sein sollen, und dass die Schriftsteller gern die egyptische Musik mit der griechischen identifiziren; wie denn z. B. Villoteau's Abhandlung über die Musik des alten Egyptens in der That nur eine Abhandlung über alt-hellenische und alexandrinisch-griechische Musik ist.

Die Zeit, in welcher die Griechen die Musik von den Egyptern überkommen haben, ist eine Zeit der Fabel. Muthmasslich war Egypten zwar auch schon damals hoch gebildet; dennoch kann die Musik nur in einem sehr ärmlichen Zustande an die Griechen gekommen, und es muss deren Theorie ihnen weder klar, noch vollständig überliefert worden sein. Das Tetrachord, worauf sie nachmals das System ihrer Musik gebaut haben, war ihnen zwar ohne Zweifel aus Egypten gekommen; aber es zeigt die Geschichte der Entwickelung ihrer Theorie, dass sie schon uranfänglich um die Ausfüllung des Tetrachords in Absicht auf das Grössen-Verhältniss der vier Töne (mehr durfte das Tetrachord nun einmal nicht enthalten) in Ungewissheit geblieben waren, und dass sie sich darum in den sonderbarsten Problemen verstrickten: die Intervalle innerhalb der beiden äusseren Töne des Tetrachords waren bald zu weit, bald zu eng.*) In einer Zeit, wo ihre begeisterten Sänger, in der Kindheit der Kunst befangen, die (uns jetzt so natürlich, ja nothwendig dünkende) diatonische Tonfolge vielleicht noch nicht aufgefasst hatten, darum aber nicht minder, durch die Neuheit der Erscheinung und durch den Gegenstand ihrer Gesänge, zugleich improvisirende Dichter und Sänger, bei einem der lebhaftesten Eindrücke empfänglichen kindlichen Volke wunderähnliche Wirkungen hervorbrachten, konnten die ersten Gründer einer Art von Theorie (oder die späteren gläubigen Erben fabelhafter Tradizionen) leicht darauf verfallen sein, Fortschreitungen in kleineren Intervallen, etwa wie von Vierteltönen, und von mehreren auf einander folgenden Halbtönen, aufzustellen; zumal als es mit dem natürlichen (diatonischen) Gesange immer nicht gelingen wollte, jene „Wunder“ wieder aufleben zu machen. Und so mochte die Vorstellung jener — angeblichen Tongeschlechter entstanden sein, welche sie das enharmonische und das chromatische Tongeschlecht nannten, deren Tonfolgen, theils wegen der Schwierigkeit, den Vierteltou mit dem Organ der

*) Olympus, der Aeltere dieses Namens, der vor dem Trojanischen Kriege gelebt, ein Schüler des (in der Mythologie durch den grässlichen Ausgang seines musikalischen Wettstreites mit Apoll verewigten) Marsyas, wird für den Erfinder der älteren Enharmonik mit weiten Fortschreitungen gehalten: sein System gerieth in Vergessenheit, um der Enharmonik mit engen Intervallen (Vierteltönen) Platz zu machen. M. s. Forkels G. d. M. I. S. 264 u. f., dann 334 bis 338.

Digitized by Google

Stimme auszudrücken, theils wegen des mit den wiederholten engen Tonfolgen verbundenen unlieblichen Heulens, Meckerns oder Näselns, theils wegen des in den Tetrachorden dieser Tongeschlechter vorkommenden *hiatus* (einer grossen oder kleinen Terz vom dritten zum vierten Ton) *) zur Bildung leidlicher Melodien, daher zur Ausübung, immer unbrauchbar, auch nach dem Zeugnisse griechischer Schriftsteller bei vorgerückter Ausbildung der Musik wirklich schon lange nicht mehr im Gebrauche waren. **)

Auch die theoretischen Kenntnisse, welche viel später noch ein Mal Pythagoras von den egyptischen Priestern herüber gebracht haben sollte, ***) können nur höchst beschränkt gewesen sein: der erhabene Geist dieses Weisen schuf, wie man weiss, selbst sich jenes System, auf welches die nachfolgenden Theoretiker weiter bauen konnten.

---

*) Das enharmonische Tetrachord zeigt nämlich folgende Fortschreitung:

1.	2.	3.	4.
h.	*h.	c.	e.
	1/4	1/4	gr. Terz.

Das chromatische:

1.	2.	3.	4.
h.	c.	cis.	e.
	1/2	1/2	kl. Terz.

Das diatonische:

1.	2.	3.	4.
h.	c.	d.	e.
	1/2	1	1

**) Es ist glaublich, dass das Tetrachord, und zwar diatonisch, schon sehr früh von einem tief denkenden und weit hinaus sehenden egyptischen Weisen, wenn nicht noch von einem Ethiopier, erdacht worden war, denn die Theorien der Indier und der Chinesen kannten es nie; und Hr. v. Kretschmer (Ideen zu einer Theorie der Musik, Stralsund, 1833) wird ganz Recht gehabt haben, wenn er vermuthet, es müsse das Tetrachord von irgend einem „vorgeschichtlichen" Volke an die Griechen gekommen, und diesen desselben wahre Bedeutung und tief liegender Sinn niemals klar geworden sein: gewiss ahnte es ihnen nicht, dass sie in dem Tetrachord, nicht zwar (wofür sie es nahmen) eine Tonleiter, wohl aber (wie Herr v. Kretschmer in einer Reihe der frappantesten Folgerungen dargethan hat) den Embryo jener harmonischen Kunst überkommen hatten, welche, nach Jahrhunderten fast gänzlichen Verlustes, in der Kirche des Abendlandes, ein Findling, gepflegt und erzogen, endlich unter den Laien naturgemäss geleitet, zur völligen Reife gediehen ist. (Vergl. die Anm. S. 46.)

***) Er kam nach Egypten zur Zeit des Einfalles des Perserkönigs Kambyses, 521 Jahre vor der christlichen Zeitrechnung.

Digitized by Google

Ueberhaupt hatten die Griechen vom Anbeginn her, unabhängig von fremder Nachhülfe, ihr System ganz nach ihrer Weise ausgebildet;*) nicht glaublich ist es, dass davon das Mindeste in die ein Mal und vorlängst abgeschlossene Musik der Egypter zurück eingeflossen wäre; auch nie wieder war aber die griechische Musik eine egyptische.**) Bedauerlicher Weise nur hatten die Griechen, mit der ihnen durch ihre Gesetzgeber, Magistrate und Weisen eingeimpften abergläubischen Verehrung für die Weisheit egyptischer Regierungs-Maximen, desto treuer jene Vorurtheile bewahrt, welche einer freien Entwickelung der musikalischen Kunst auch bei ihnen so lange hinderlich gewesen sind.

In wie engen Gränzen aber die ausübende Kunst sich bei den Griechen auch bewegt haben mochte, so war sie unter ihnen doch in das öffentliche und Volksleben getreten, wie bei den Egyptern nie mehr; und die geistreichen Griechen hatten auch hierin ihre vorgeblichen Lehrmeister am Nil vorlängst überflügelt.

---

*) Diese Ansicht finde ich auch bei Forkel, G. d. M. 1. 77.

**) Schon Burney hatte sich in Muthmassungen über die wahrscheinliche Tonleiter der von Bruce entdeckten Harfen eingelassen, und an denselben ganz unbedenklich die Besaitung nach dem Tonsysteme der alt-griechischen Theorie vorausgesetzt; und in der neuesten Zeit hat ein im Fache alt-griechischer Musik sehr bewanderter französischer Gelehrter (Hr. *Lecomte* in einem vor dem *Congrès historique européen* in Paris am 14. Dez. 1835 gehaltenen *Discours*) auf eine allerdings sinnreiche Weise aus der Zahl der Saiten an den, in der neueren Zeit aufgefundenen Abbildungen der altegyptischen Harfen den auf die Griechen übergangen sein sollenden Typus heraus demonstrirt, indem er von dem Tetrachord *Hypaton* (*H c d e*) ausgehend, je nach der Zahl der Saiten, die folgenden Tetrachorde (verbunden oder unverbunden) anreiht, und überall geschlossene Tetrachorde findet. Indess ist dies doch nur eine schöne Hypothese, welche vor Allem des Beweises bedürfte, dass eine andere Erklärung der Erscheinung nicht denkbar sei. Gewiss ist aber eine mit dem *Hypate Hypaton* (dem Tone *H*) beginnende Tonreihe für die Ausübung der Musik die allermangelhafteste: selbst die Griechen fanden es darum für nöthig, noch einen (dem Systeme fremden) Ton unter dem *H*, nämlich den Ton *A*, zu Hülfe zu nehmen, den sie darum *Proslambanomenos* (*tonus adsumtus vel adquisitus*) nannten. So entstand die praktisch ohne Vergleich bessere Tonleiter *A h c d e f g a*, welche ohne Zweifel naturgemässer ist, und in welcher sich der Typus selbst für die Moll- und Dur-Tonleiter unserer modernen Musik wahrnehmen lässt. Was hindert uns, diese praktisch vernünftigere Tonreihe (mit dem *A* in der Tiefe) bei den altegyptischen Harfen anzunehmen? welche uns alsdann folgenden Umfang von Tönen zeigen würden, nämlich: die 7saitige: *A* bis *g*, worin die für Melodie sehr geschickten Pentachorde *A—e* und *e—g* enthalten sind; — die 10saitige gäbe die schöne Tonreihe *A* bis $\overline{e}$; — die 11saitige *A* bis $\overline{d}$; — die 13saitige *A* bis $\overline{f}$; — endlich die 21saitige *A* bis $\overline{\overline{g}}$; — durchaus Tonreihen, welche dem altgriechischen Systeme eben sowohl, als dem der modernen Musik selbst zusagen, und in des Instrumentes unteren Tönen (*A*, *e*, oder auch *d*) einen befriedigenden Schluss dargeboten haben würden.

Doch auch dies wäre nur eine Hypothese, auf willkürlich angenommene Sätze gebaut; darum lasset uns lieber aufrichtig gestehen: dass wir von der Beschaffenheit der altegyptischen Musik und deren Systeme Nichts wissen.

Digitized by Google

Es war, meines Erachtens, von je her eben so unrecht, die Musik der alten Griechen den Egyptern wie ein gemeinschaftliches Besitzthum zuzuschreiben, als es jetzt unrecht wäre, dieselbe (wie in der neuesten Zeit versucht worden) aus dem Inventar der erst dermalen zur „Abhandlung“ gelangten Verlassenschaft des alten Egyptens bereichern zu wollen.

Digitized by Google

Erklärung

der Abbildungen altegyptischer Instrumente.

Taf. VI.

Fig. 1. Eine Harfe mit 13 Saiten. Wandgemälde in einer Grabhöhle unweit Theben. James Bruce giebt davon in seiner Reise folgende Beschreibung: „Was die Einzelnheiten des Gemäldes betrifft, so scheint der Maler etwa denselben Grad von Talent gehabt zu haben, wie unsere guten Schildmaler. Die Harfe hat 13 Saiten, aber es fehlt ihr das Vorderholz, welches sonst der längsten Saite gegenüber steht. Der Schallkasten ist aus vier dünnen Brettern keilförmig zusammengefügt, so dass sein Umfang nach unten im Verhältniss der Saitenlänge zunimmt. Der Fuss und die Seiten des Instruments scheinen mit Elfenbein, Schildpatt und Perlmutter ausgelegt zu sein. Es ist übrigens unmöglich, dass selbst unsere besten Künstler eine Harfe mit mehr Geschmack und Grazie anzufertigen im Stande sein sollten.“

Fig. 2. Eine Harfe mit 18 Saiten. Wandgemälde in der nämlichen Höhle. Bruce sagt: „Ich fand zu meinem Erstaunen, dass die Harfe, welche mein Sekretair abzeichnete, sowohl in Hinsicht des Ganzen, als der einzelnen Theile, wesentlich von der meinigen abwich; denn weit entfernt, weniger zierlich zu sein, war sie mit noch mehr Sorgfalt angefertigt, als die erstere. Das Holz schien, wie bei der andern, mit Elfenbein und Schildpatt ausgelegt zu sein, sie hatte aber achtzehn Saiten, von denen die längsten nicht an den keilförmigen Kasten, sondern an den Fuss der Harfe befestiget waren.“

Taf. VII.

Fig. 3. Eine Harfe mit 11 Saiten. Wandgemälde in einem Grabmal der Ruinen Thebens. *(Descr. de l'Égypte, Vol. 2. Pl. 91.)* Die französischen Gelehrten geben als Augenzeugen davon folgende Beschreibung: „Die Bekleidung des Harfenspielers besteht in einem schwarzen Gewande mit weissen Streifen. Die Farbe seines Kopfes ist dunkelrothbraun. Die Harfe ist geziert mit dem Kopf eines jungen Menschen von schwarzbraunem Gesicht, welcher den Schmuck der Götter trägt;

Digitized by Google

Lotosblätter schmücken das Untere des Instruments. Der Körper der Harfe hat einen gelben Grund, mit Abtheilungen und Verzierungen in rother, blauer, grüner und gelber Farbe; der obere Theil ist sehr stark umgebogen und mit eilf Wirbeln versehen, welche den eilf Saiten der Harfe entsprechen.“

Fig. 4. Eine Harfe mit 21 Saiten. Wandgemälde ebendaselbst. Die Beschreibung der Gelehrten ist nachstehende: „Der Frauenkopf, in welchem der Fuss der Harfe sich endet, ist von einer dunklen Fleischfarbe. Der Kopfputz ist schwarzblau und hat Aehnlichkeit mit dem einer Sphinx; über demselben befindet sich ein gelber Aufsatz. Die Harfe ist unten geschmückt mit Lotosblättern und einem reichen Perlengeschmeide. Der Körper der Harfe, bis zum Kinne des Harfenspielers, ist in zehn Abtheilungen zerlegt, deren Farben nach einander sind: roth, weiss, roth, blau, grün, roth, gelb, grün, roth. Die Harfe ist mit 21 Saiten bezogen; von diesen sind 5 blau, 6 gelb und 10 roth. Der Kopf des Harfenspielers ist von rothbrauner Farbe; sein Gewand ist weiss mit rothen Streifen. Die 21 Saiten sind an den obern Arm durch eben so viel Wirbel befestiget.“

Taf. VIII.

Fig. 7. 8. 10. 11, einige Beispiele von bogenförmigen Harfen, nebst den Harfenspielern.

Fig. 5. u. 6. Guitarrenspieler.

Fig. 9. Ein Flötenspieler.

Digitized by Google

Die Tonzeichen der neugriechischen Musik nach Villoteau.

a) Die einfachen Tonzeichen:

Ison (das Gleiche) —

Die acht aufsteigenden Zeichen:

		steigt
Oligon (das Geringe.)	—	Körper. 1 Stufe.
Oxeia (die Scharfe.) *	/	Körper. 1 „
Petasthê (die Flüchtige.)	⌣	Körper. 1 „
Kuphisma (die Höhlung.) *	⌣+	Körper. 1 „
Pelasthon (das Annähernde.) *	4	Körper. 1 „
Duo Kentêmata (die zwei Stacheln.)	″	Körper. 1 „
Kentêma (der Stachel.)	ˋ	Geist. 2 Stufen.
Hypsilê (die Hohe.)	⌊	Geist. 4 „

Die sechs absteigenden Zeichen:

		herab:
Apostrophos	ˎ	Körper. 1 Stufe.
Duo Apostrophoi *	ˎˎ	Körper. 1 „
Aporrhoë (der Abfluss.)	⌇	Weder Körper noch Geist. 2 Stufen.
Kratêma hyporrhoon (die Zurückhaltung des Abflusses.) *	⌇	Geist. 2 „
Elaphron (das Leichte.)	⌒	Geist. 2 „
Chamilê (die Tiefe.)	4	Geist. 4 „

b) Einige Beispiele von zusammengesetzten Tonzeichen:

Oligon (aufsteigend.) — 1 St. | — 2 St. | — 2 St. | — 3 St. | — 4 St.
— 5 St. | — 6 St. | — 7 St. | — 8 St. | — 9 St. | — 10 St.

Petasthê (aufst.) ⌣ 1 St. | ⌣ 2 St. | ⌣ 3 St. | ⌣ 3 St. | ⌣ 4 St. | ⌣ 4 St.
⌣ 5 St. | ⌣ 5 St. | ⌣ 6 St. | ⌣ 6 St. | ⌣ 6 St. | ⌣ 7 St. | ⌣ 8 St.
⌣ 9 St. | ⌣ 10 St. | ⌣ 11 St. (u. dergl. beiläufig anderthalb hundert.)

---

*Anmerkung. Die mit * bezeichneten Charaktere sind von Chrysanthos nicht mehr angezeigt und scheinen auch allerwärts ausser Gebrauch gekommen zu sein, so wie gleichfalls die Unterscheidung von Körpern und Geistern.*

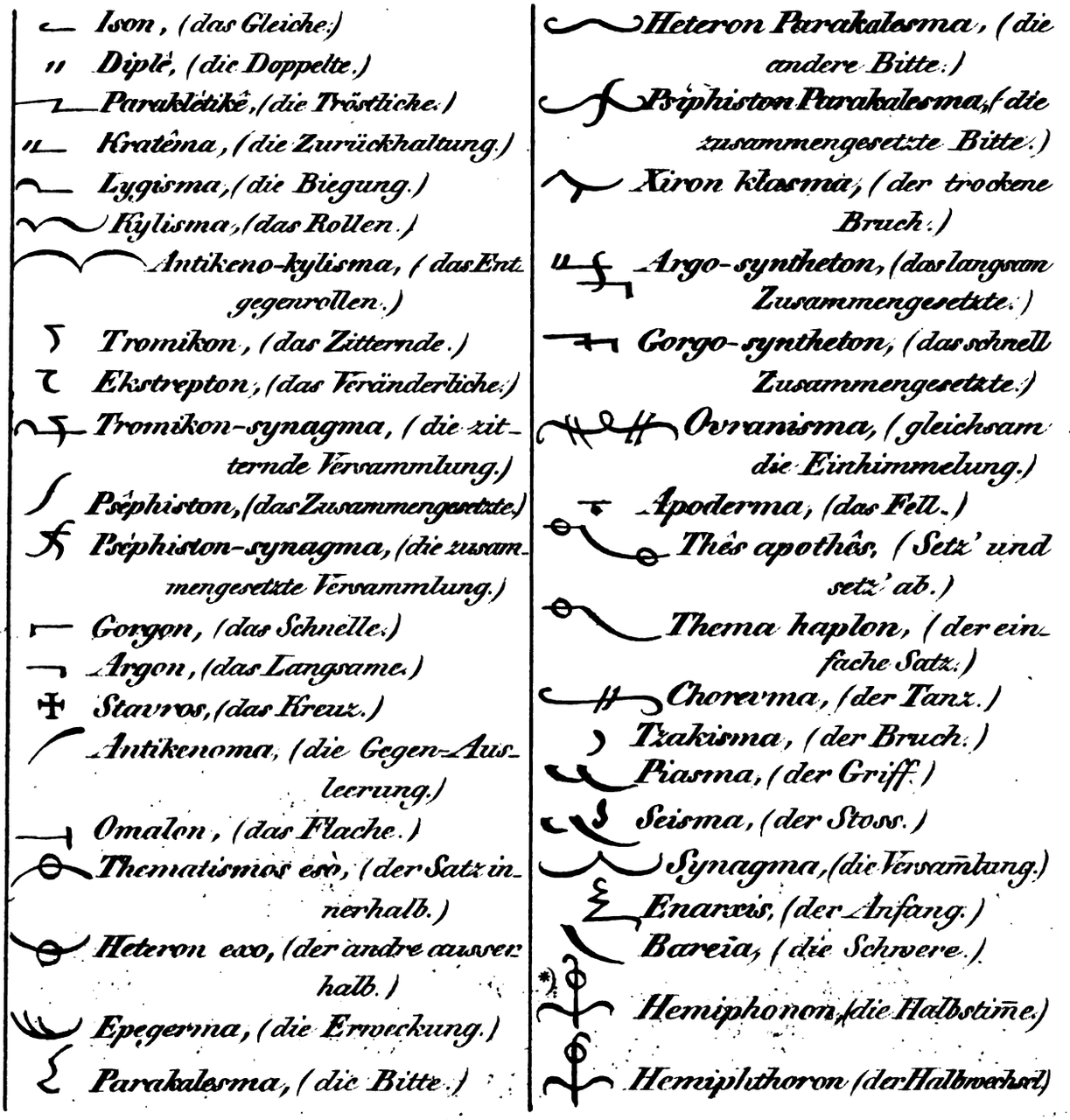
Digitized by Google

Taf. II.

Die grossen Zeichen der neugriechischen Musik,

auch stumme Zeichen, auch grosse Hypostasen genannt.

Nach Villoteau.



*) Die Lotos-Blume deutet nicht nothwendig auf egyptischen Ursprung; sie kommt auch auf indischen Gemälden vor. Man sehe William Jones „Ueber die Musik der Indier", übersetzt u. mit Anmerk. von F. H. v. Dalberg, S. 95. und Fig. XIV.

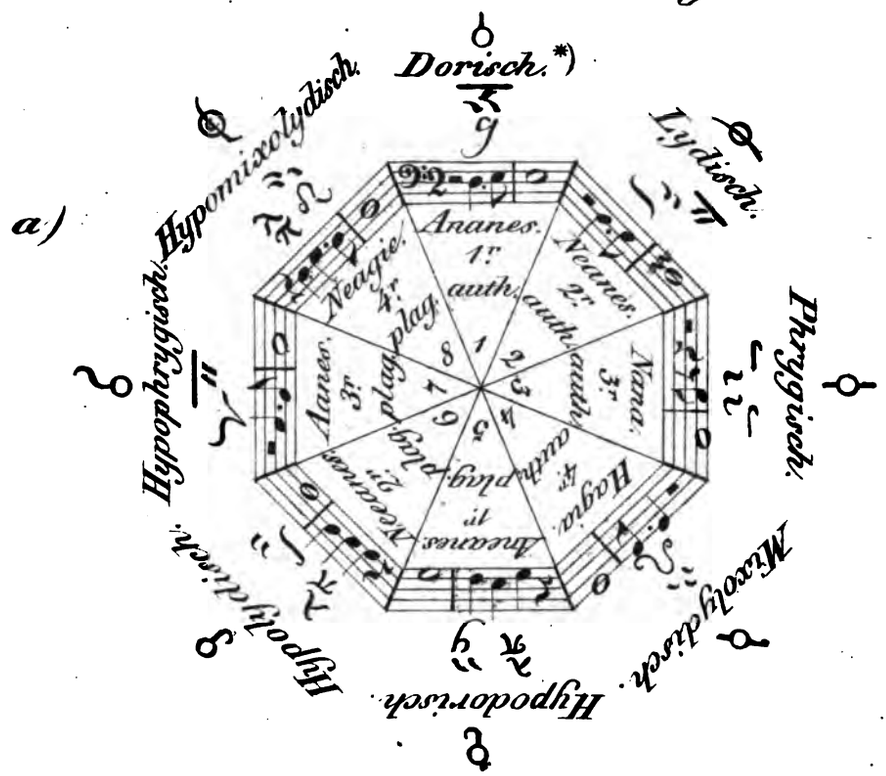
K.

Digitized by Google

Der Cyclus der acht Töne.

Nach Villoteau's Darstellung.

a)



Anmerkung. Die inneren Zeichen sind die „**Martyrien**" der Tonart (des Tones, echos.) — Die Zeichen im äusseren Kreise sind die **Phthoren** oder Wechselungszeichen.

Ausser diesen ist noch angezeigt: eine Phthora des Tones **Nenano** ♂; ferner **Hemiphonon** ⚓ und ein **Hemiphthoron** ⚓; worüber jedoch Hrn. Villoteau keine Aufklärung geworden ist.

b) Die von Burney angezeigten 14 Zeichen in den liturgischen Büchern des VII. VIII. und IX. Jahrhunderts.

*) Anmerkung. Die Benennungen: Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch finden sich nur in dem S. 10 erwähnten Traktate von Emmanuel Kalos vom Jahr 1695; in der griechischen Kirche waren sie so wenig, als in der römischen, jemals gebräuchlich.

K.

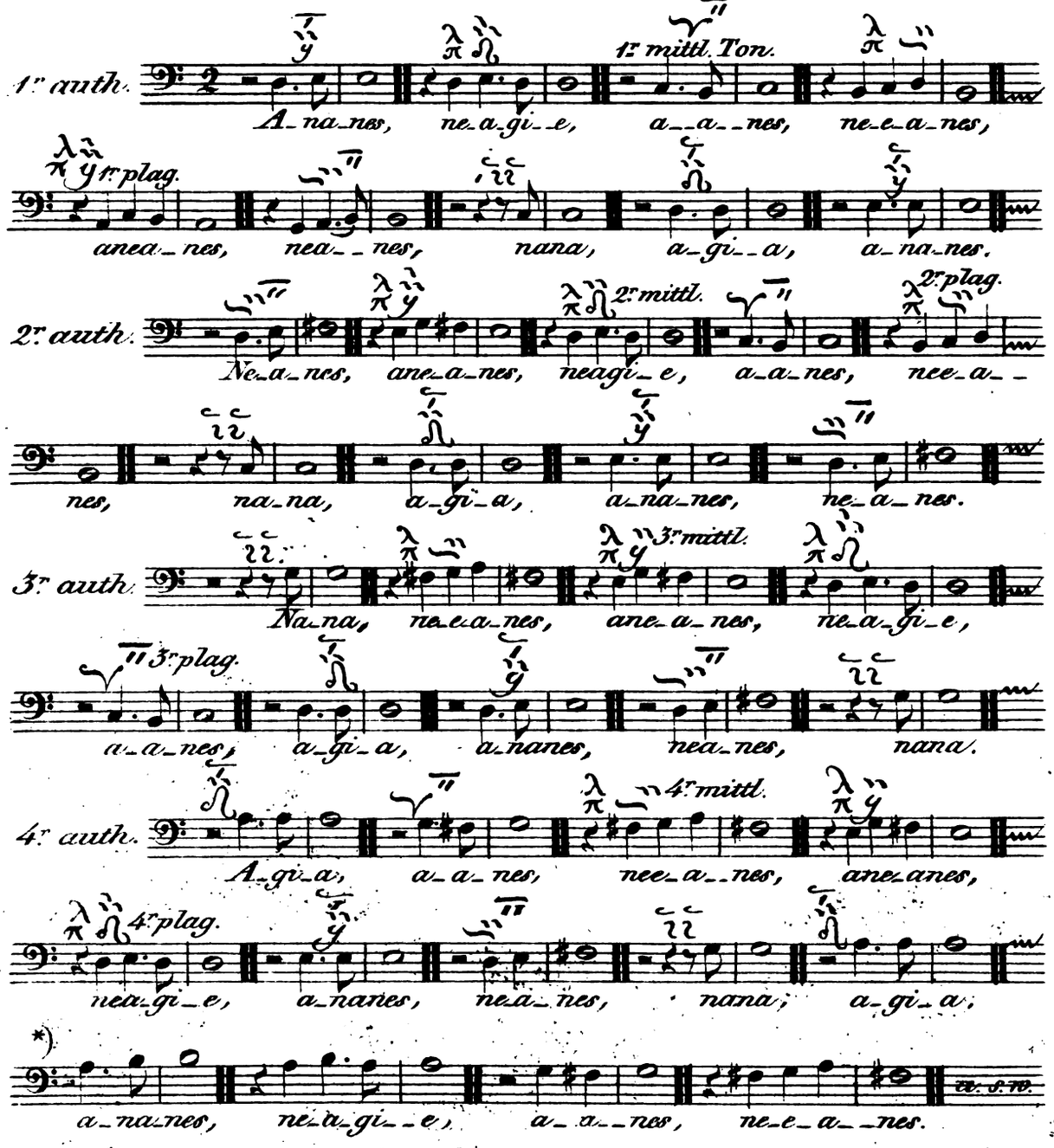
Digitized by Google

Taf. IV.

Der vollständige Umlauf der Töne

(Modi, Tonarten)

mit ihren Zeichen; nach Villoteau's Darstellung.

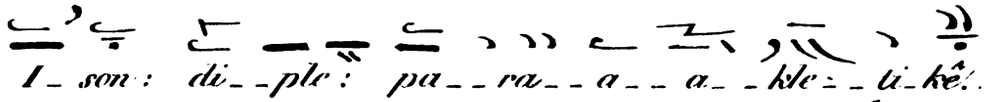


*) Von hier an Wiederholung der vorhergegangenen Reihe, versetzt in die Oberquinte. Die Zeichen sind dieselben.

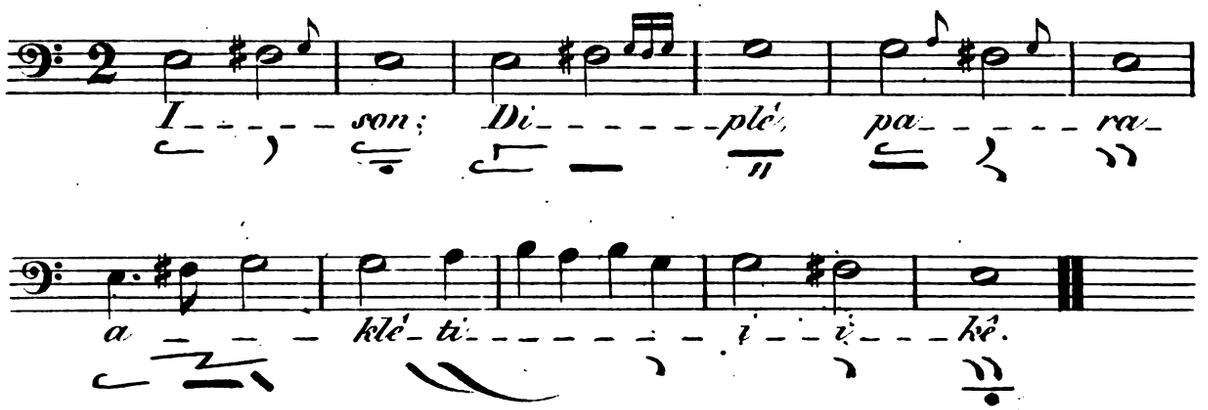
Digitized by Google

Erster Ton.

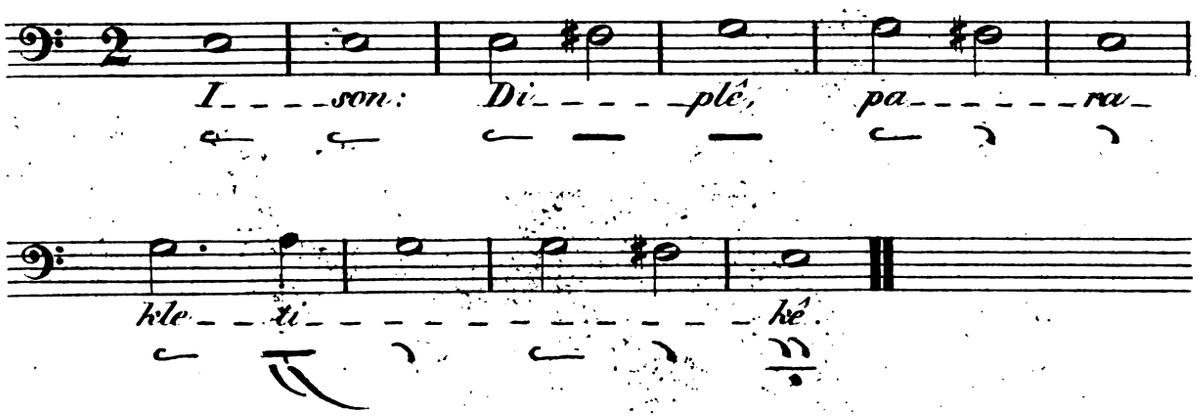
Nach Villoteau.



Intonation.



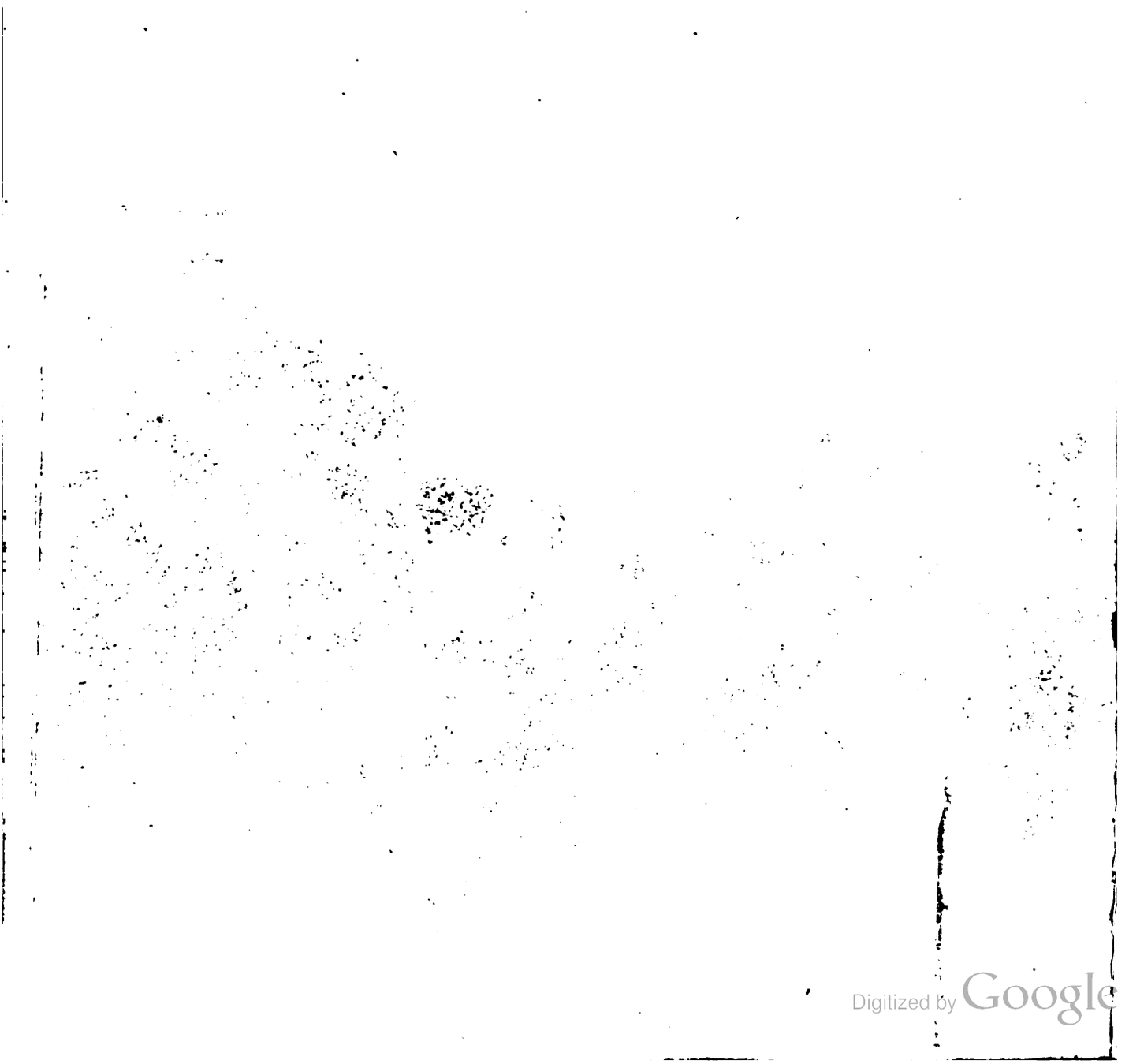
Derselbe Gesang mit Hinweglassung der Verzierungen und deren Zeichen:



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google